



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Ópera, composición y performance vocal: Arias de A. Scarlatti y G. Bononcini para Domenico Cecchi en la temporada napolitana 1696-97.

Autor/es

EDUARDO MOLERO ILLÁN

Director/es

JOSÉ MARÍA DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2017-18



Ópera, composición y performance vocal: Arias de A. Scarlatti y G. Bononcini para Domenico Cecchi en la temporada napolitana 1696-97., de EDUARDO MOLERO ILLÁN

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

Trabajo de Fin de Máster

**Ópera, composición y
performance vocal: Arias de A.
Scarlatti y G. Bononcini para
Domenico Cecchi en la
temporada napolitana 1696-97**

Autor:

Eduardo Molero Illán

Tutor/es: José María Domínguez Rodríguez

MÁSTER:

Máster en Musicología (654M)

Escuela de Máster y Doctorado



**UNIVERSIDAD
DE LA RIOJA**

AÑO ACADÉMICO: 2017/2018

ÍNDICE DE CONTENIDOS

Resumen/Abstract.....	1
1. Introducción	3
2. Vocalidad y ópera en el siglo XVII: estado de la cuestión.....	7
3. Las arias compuestas para Cecchi: análisis global	11
3.1 Ámbito vocal	13
3.2. Registro agudo y cambios de registro.....	16
3.3. Carácter	24
4. Conclusiones	35
5. Bibliografía y Sitografía.....	37
Apéndice I: Documentación	39
Carta de Vicente Colens a Diego Cabrerros, 25-02-1696.....	39
Carta de Francesco Resta, a Paolo Spinola Doria III Marqués de los Balbases, 16-11-1696.....	40
Apéndice II: Edición y traducción de los textos de las arias compuestas para Cecchi en la temporada napolitana de 1696-97	41
<i>Comodo Antonino</i>	41
<i>Il Trionfo di Camilla</i>	44
<i>L'Emireno</i>	46
Apéndice III: Edición práctica de las arias compuestas para Cecchi en la temporada napolitana de 1696-97	49
<i>Comodo Antonino</i>	49
<i>Il Trionfo di Camilla</i>	74
<i>L'Emireno</i>	90

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1.1 Datos de las óperas estudiadas	5
Tabla 1.2 Libretos analizados	5
Tabla 1.3 Fuentes musicales analizadas	6
Tabla 3.1 Cantantes de las tres óperas de la temporada 1696-97	11
Tabla 3.2 Arias de Cecchi en las óperas de la temporada 1696-97	12
Tabla 3.3 Ámbitos de las arias estudiadas	13
Tabla 3.4 Tempo, compás, tonalidad e instrumentos de las arias estudiadas	25

ÍNDICE DE FIGURAS

Fig. 3.1 Sonido más agudo por número de arias	14
Fig. 3.2 Sonido más grave por número de arias	16

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ej. 3.1 A. Scarlatti: <i>Comodo Antonino</i> , “Coll’arco del tuo ciglio” (III, 2), cc. 31-36	17
Ej. 3.2 A. Scarlatti: <i>Comodo Antonino</i> , “Che dolce errore” (I, 8), cc. 25-27	18
Ej. 3.3 A. Scarlatti: <i>L’Emireno</i> , “Quando mai” (III, 8), cc. 15-19	18
Ej. 3.4 G. Bononcini: <i>El Trionfo di Camilla</i> , “Consiglio, ed aita” (II, 6), cc. 1-19	19
Ej. 3.5 G. Bononcini: <i>Il Trionfo di Camilla</i> , “Non disprezzar chi t’ama” (III, 11), cc. 5-9	20
Ej. 3.6 A. Scarlatti: <i>Comodo Antonino</i> , “Non mi negate” (III., 20), cc. 3-8	22
Ej. 3.7 A. Scarlatti: <i>Comodo Antonino</i> , “La bellezza/Del Sol ch’adoro” (III, 9), cc. 1-29	22
Ej. 3.8 G. Bononcini: <i>Il Trionfo di Camilla</i> , “Se vedi il Mar senz’onde” (III, 6), cc. 5-8	22
Ej. 3.9 A. Scarlatti: <i>L’Emireno</i> , “Quando mai” (III, 8), cc. 5-13	23
Ej. 3.10 A. Scarlatti: <i>L’Emireno</i> , “Havrà più merito” (I, 6), cc. 5-11	23
Ej. 3.11 A. Scarlatti: <i>Comodo Antonino</i> , “È l’amore un crudo foco” (I, 10), cc. 6-20	26
Ej. 3.12 A. Scarlatti: <i>Comodo Antonino</i> , “Sveglia il foco alma guerriera” (II, 19), cc. 3-19	29
Ej. 3.13 G. Bononcini: <i>Il Trionfo di Camilla</i> , “Barbara sì t’intendo” (I, 5), cc. 18-23	31
Ej. 3.14 A. Scarlatti: <i>L’Emireno</i> , “Mio core, e che ne dici” (I, 12), cc. 16-24	32
Ej. 3.15 A. Scarlatti: <i>L’Emireno</i> , “Delizia è la mia pena” (III, 17), cc. 28-36	33

RESUMEN

Este trabajo presenta un estudio global de las arias compuestas para el cantante *castrato* Domenico Cecchi 'il Cortona' en las tres óperas de la temporada de carnaval en Nápoles entre 1696 y 1697. Para ello, al tradicional análisis de la partitura se añaden perspectivas metodológicas procedentes de los ámbitos del mecenazgo musical y el estudio de la *performance practice*.

Dicha temporada estuvo conformada por tres óperas compuestas para la misma compañía de cantantes: *Comodo Antonino* (F.M. Paglia, A. Scarlatti), *Il Trionfo di Camilla* (S. Stampiglia, G. Bononcini) y *L'Emireno* (F.M. Paglia, A. Scarlatti). Asumiendo que estas obras fueron el fruto de una labor de producción unitaria en la que intervinieron libretistas, compositores, cantantes y mecenas (Strohm, 1985; Bianconi y Pestelli, 1987; Domínguez, 2013), se analizan las veintiséis arias escritas para Cecchi combinando un análisis musical, textual y dramático (Bianconi, 2005) con un análisis técnico-interpretativo de la vocalidad del cantante, desarrollando críticamente un modelo metodológico propuesto por Louise K. Stein (2016). Así, se explora hasta qué punto y de qué maneras el conocimiento de las características vocales del intérprete condicionó las decisiones musicales de los compositores. La principal novedad de esta perspectiva es analizar la interpretación más allá del concepto de ópera aislada, tomando los tres títulos como un conjunto unitario. Este enfoque permite entender mejor el proceso creativo y el contexto en que se llevó a cabo, lo que genera nuevas lecturas aplicables tanto en el campo de la musicología como en el de la *performance practice*.

Palabras clave: ópera italiana, Cecchi, Scarlatti, Bononcini, proceso creativo, *performance*.

ABSTRACT

This paper presents an overarching study of the arias composed for the *castrato* singer Domenico Cecchi 'il Cortona' in the three operas of the carnival season in Naples between 1696 and 1697. In order to achieve such an aim, the traditional approach to score analysis is raised with methodological perspectives coming from the realms of musical patronage and performance practice.

This season was made up by three operas that were sung by the same cast: *Comodo Antonino* (F.M. Paglia, A. Scarlatti), *Il Trionfo di Camilla* (S. Stampiglia, G. Bononcini) and *L'Emireno* (F.M. Paglia, A. Scarlatti). Assuming that these works were the outcome of a unified production in which librettists, composers, singers and patron took part (Strohm, 1985, Bianconi and Pestelli, 1987, Domínguez, 2013), the twenty-six arias written for Cecchi are considered by combining a musical, textual and dramaturgical analysis (Bianconi, 2005) with a performative inquiry on the singer's vocality, expanding a methodological model proposed by Louise K. Stein (2016). Therefore, a central issue is discussed: to what extent the knowledge of the vocal features of the performer conditioned the musical decisions by the composers? In addition, such an approach allows us to analyze the performance beyond the concept of isolated opera, as the three works are considered under a single light. Finally, a better understanding of the creative process and the context in which it was carried out is reached, inspiring new insights to be applied both in the musicological field as well as in the performance practice.

Key words: Italian opera, Cecchi, Scarlatti, Bononcini, creative process, performance.

1. INTRODUCCIÓN

A partir del estudio sistemático de las veintiséis arias compuestas para el cantante Domenico Cecchi ‘il Cortona’ (ca. 1650/55-1717/18) en la temporada operística napolitana de 1696-97, este trabajo relaciona las investigaciones tradicionales basadas en la partitura, las de mecenazgo, y el estudio de la *performance practice*. De este modo, se conecta el proceso creativo y la práctica interpretativa en la ópera napolitana de finales del siglo XVII, poniendo el foco sobre las partes vocales. Más específicamente, el propósito es determinar hasta qué punto el conocimiento de la vocalidad de Cecchi por parte de compositores y libretistas fue determinante a la hora de tomar ciertas decisiones musicales y dramáticas.

La principal novedad de esta perspectiva es analizar la interpretación más allá del concepto romántico de ópera aislada. Se trata de una manera distinta de interrogar este repertorio, alejada del binomio autor-obra. Por tanto, se propone una alternativa a las etiquetas que la historiografía tradicional ha asignado a Alessandro Scarlatti (1660-1725) y Giovanni Bononcini (1670-1747), en la línea de lo que Reinhard Strohm planteó a propósito del primero:

‘Placing’ and ‘understanding’ composers of the past presuppose above all a practical acquaintance with their music, and in saying this we may already have put our fingers on one shortcoming of earlier generations. (...) History of music has been made to consist of ‘style periods’, ‘schools’, ‘influences’, ‘reform’, of ‘tradition’ and ‘progress’, and in turn too little attention has been paid to the active parts played by individuals and groups who in fact make history (...).¹

Esta línea se complementa con el estudio de la ópera italiana como producción propugnado desde la década de 1980 por autores como Lorenzo Bianconi y Giorgio Pestelli,² idea recogida por recientes estudios de mecenazgo. Así, este trabajo contempla las óperas como el fruto de un equipo cuyos miembros actuaron de manera coordinada e influidos por el contexto concreto en que trabajaron. Se trata de uno de esos grupos que “de hecho, hacen historia” a los que Strohm se refiere; un conjunto de personas que incluye a libretistas, compositores, cantantes y mecenas. Bajo este punto de

¹ Reinhard Strohm: “Alessandro Scarlatti and the eighteenth century”, *Essays on Handel and Italian Opera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), p. 15.

² Bianconi, Lorenzo y Giorgio Pestelli (eds.): *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Storia dell'opera italiana, vol. 4 (Turín: EDT, 1987).

vista, las partituras y los libretos constituyen subproductos del proceso creativo que llevaron a cabo. Como Nicholas Cook señala, la partitura –y puede extenderse al libreto– representa la concretización de lo contingente, un encuentro entre el sonido y la notación.³

Concebir las óperas como el resultado de la acción de varios individuos también es el punto de partida de Louise K. Stein en “¿Escuchando a Calderón? Arias y cantantes en *L’Aldimiro* y *La Psiche* de Alessandro Scarlatti” (2016). La musicóloga analiza las partituras y los libretos de *L’Aldimiro* y *La Psiche* (Giuseppe Domenico de Totis, Alessandro Scarlatti), vinculándolos con las cualidades interpretativas de los *castrati* que las estrenaron en Nápoles en 1683: Paolo Pompeo Besci ‘Paoluccio’ y Francesco Grossi ‘Siface’. Así, concluye que las arias potenciaban los rasgos de cada cantante: una tendencia hacia la expresividad y el cambio súbito de afecto en el caso de ‘Siface’, y una ejecución virtuosística con pasajes *di bravura* en el de ‘Paoluccio’. Como Stein sostiene, a través del estudio de libretos, partituras y otros documentos, “empezamos a comprender cómo el patrón, el compositor y los cantantes colaboraron en el desarrollo creativo que engendró las óperas como composiciones musicales”.⁴

Partiendo de tal modelo, el presente trabajo toma como caso de estudio la temporada de carnaval napolitana de 1696-97, la primera que se celebró bajo el virreinato de Luis Francisco de la Cerda (1660-1711), IX duque de Medinaceli, en el cargo entre 1696 y 1702. Éste, al igual que otros aristócratas de su época –como el marqués del Carpio, virrey de Nápoles desde 1683 hasta 1687– utilizó el mecenazgo musical como herramienta diplomática y de autopromoción política.⁵ En este sentido, la temporada de carnaval era uno de los acontecimientos anuales más relevantes por diversos motivos: el tiempo de preparación que requería, la cantidad de público que atraía tanto local como extranjero, el uso de la fiesta como *instrumentum regni*, el interés musical que

³ Nicholas Cook: “Analysing Performance and Performing Analysis”, Nicholas Cook y Mark Everist (eds.): *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999), p. 251.

⁴ Louise K. Stein: “¿Escuchando a Calderón? Arias y cantantes en *L’Aldimiro* y *La Psiche* de Alessandro Scarlatti”, Fausta Antonucci y Anna Tedesco (eds.): *La Comedia Nueva e le scene italiane nel seicento* (Florenia: Leo S. Olschki Editore, 2016), p. 201.

⁵ José María Domínguez Rodríguez: *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710* (Kassel: Edition Reichenberger, 2013).

despertaban, por los vínculos con el sistema comercial (en especial con Venecia), o la cantidad de recursos que se invertían.⁶

Siguiendo el calendario y estructura habituales de las temporadas operísticas en Nápoles, la de 1696-97 estuvo conformada por tres óperas compuestas para la misma compañía de cantantes:

Tabla 1.1 Datos de las óperas estudiadas

	COMODO ANTONINO	IL TRIONFO DI CAMILLA⁷	L'EMIRENO
Libretista	Francesco Maria Paglia	Silvio Stampiglia	Francesco Maria Paglia
Compositor	Alessandro Scarlatti	Giovanni Bononcini	Alessandro Scarlatti
Fecha de estreno	18-11-1896	27-12-1896	02-02-1897
Lugar de estreno	Nápoles, teatro de San Bartolomeo		

El análisis se centra en las arias compuestas para el soprano *castrato* Domenico Cecchi. Es sabido que Medinaceli pidió expresamente que este intérprete –y otros que no son objeto de este estudio– participase en la temporada.⁸ De hecho, todo apunta a que el virrey habría actuado no sólo como mecenas, sino también como coordinador, propiciando y arbitrando la colaboración entre los implicados en la creación e interpretación de las óperas. Múltiples indicios sugieren que los compositores conocían quiénes serían los intérpretes, de manera que pudieron adaptar ciertos procedimientos compositivos a sus características vocales.

Las fuentes que hemos utilizado pueden verse en las tablas 1.2 (primeras ediciones de los libretos)⁹ y 1.3 (partituras).¹⁰

Tabla 1.2 Libretos analizados

TÍTULO	AUTOR	CIUDAD	EDITOR	AÑO
Comodo Antonino, dramma per musica	Francesco Maria Paglia	Nápoles	Michele Luigi Mutio	1696
Il Trionfo di Camilla, Regina de' Volsci	Silvio Stampiglia	Nápoles	Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio	1696
L'Emireno overo Il consiglio dell'ombra	Francesco Maria Paglia	Nápoles	Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio	1697

⁶ José María Domínguez Rodríguez: *op. cit.*

⁷ Conviene recordar que *Il Trionfo di Camilla* fue la ópera que introdujo el estilo operístico italiano en Londres, donde llegó a representarse cien veces entre 1706 y 1728. Raffaele Mellace: "Trionfo di Camilla regina de' Volsci, II", Filippo Poletti (ed.): *Dizionario dell'opera 2008 a cura di Piero Gelli* (Milán: Baldini Castoldi Dalai: 2007), p. 1314.

⁸ Carta de Vicente Colens, Venecia a Diego Cabrereros, Roma, 25-02-1696. Archivo Ducal de Medinaceli, sección Archivo Histórico, Legajo 14, ramo 3, carta 1. Transcripción en Apéndice I.

⁹ Los libretos están digitalizados en corago.unibo.it.

¹⁰ Los manuscritos están digitalizados en imslp.org, internetculturale.it y gallica.bnf.fr.

Tabla 1.3 Fuentes musicales analizadas

TÍTULO	AUTOR	FORMATO	SIGNATURA
Ariette dell'Opera di Comodo Antonino/Del Sig.r Aless. ^o Scarlatti	Alessandro Scarlatti	1 volumen manuscrito; 260x105 mm.	F-Pn RES VMF MS-18
Arie [Comodo Antonino. Antologia]	Alessandro Scarlatti	1 volumen manuscrito; 200x270 mm.	I-Nc 33.4.6
La Camilla/Del Sig.r Gio: Bononcini	Giovanni Battista Bononcini	1 volumen manuscrito; 209x271 mm.	I-Nc 33.6.13
Ariette varie [L'Emireno]	No consta [A. Scarlatti]	1 volumen manuscrito; 95x235 mm.	I-MC 1-A-11
Emireno	Alessandro Scarlatti	1 volumen manuscrito; 210x280 mm.	I-Nc 34.6.35

Todas las arias se estudian combinando un análisis tradicional de la partitura con un análisis técnico-interpretativo de la vocalidad del cantante. Se han estudiado los siguientes parámetros: compás, tempo, plantilla instrumental, tonalidad, armadura, modulaciones, forma, tipo de intervalos, ámbito, melismas, ritmo, ornamentación, y relación texto-música, aunque se presentan las cuestiones más relevantes en función del caso. A la hora de valorar estos aspectos, se ha tenido en cuenta las aportaciones de Richard Wistreich,¹¹ en particular en lo que se refiere a la ornamentación. Como elemento de contraste, se examinan algunas arias escritas para otros miembros de la compañía. Esto permite tener una visión de conjunto acerca de los recursos compositivos utilizados, su diferenciación con respecto a otros personajes, y su recurrencia.

La metodología propuesta parte de la de Stein y la amplía, ya que se examinan tres óperas en vez de dos, tomadas como un conjunto unitario. Según se desprende de los libretos, las tres óperas suman ciento sesenta y cinco arias, de las que Cecchi cantó veintiséis (V. tablas 3.1 y 3.2). Éstas han sido analizadas considerándolas en su globalidad: el texto, la acción (el afecto musicalmente realizado) y la propia música. De este modo, se abordan los tres factores que, según Bianconi, conforman la esencia de la ópera: palabra, acción y música. Como él mismo dice, en esta triada, la acción se refiere a la acción dramática realizada en música, y la música encuentra su razón de ser en la acción dramática, así como en el texto poético.¹² En los Apéndices II y III se incluyen las ediciones de los textos y la música de las arias estudiadas.

¹¹ Richard Wistreich: "17. Vocal performance in the seventeenth century", Colin Lawson y Robin Stowell (eds.): *The Cambridge history of musical performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), pp. 398-420.

¹² Lorenzo Bianconi: "Parole, azione, musica: Don Alonso vs Don Bartolo", *Il Saggiatore Musicale*, XII (2005), pp. 35-36.

2. VOCALIDAD Y ÓPERA EN EL SIGLO XVII: ESTADO DE LA CUESTIÓN

Varios textos recientes se han ocupado de cuestiones relacionadas con el problema de investigación abordado. Como aproximación general a la época, es preciso consultar el texto de Wistreich sobre la música vocal del s. XVII incluido en el libro sobre interpretación musical de Colin Lawson y Robin Stowell.¹³ Resultan pertinentes sus comentarios sobre la ornamentación, en especial la hipótesis de que, si bien los intérpretes solían añadir adornos a la línea vocal de manera espontánea, existen numerosos casos en que los ornamentos están escritos en la partitura.¹⁴ Más relevante para este trabajo es su reflexión sobre la prevalencia de la vocalidad sobre la dimensión teatral de la ópera por parte del público. Wistreich presenta una reveladora cita de Roger North, quien escribió, en 1698, que asistió a la representación de óperas por la música, y que llegó a odiar el drama por interponerse en su diversión.¹⁵

También ayuda a comprender el panorama musical del s. XVII el libro editado por Stewart Carter,¹⁶ siendo especialmente útiles los capítulos sobre interpretación y música vocal. El de Sally Sanford, “National Singing Styles”, expone las características del “estilo italiano”, refiriéndose a los registros existentes, ciertos aspectos técnicos como la *gorgia* o el *trillo*, y a ejemplos concretos extraídos de distintas óperas. El de Julianne Baird, “The *Bel Canto* singing style”, analiza elementos interpretativos típicos de la ópera de esta época (articulación, dicción, ornamentación, registros, etc.). Se trata de textos que proporcionan información sobre las habilidades vocales a las que compositores, tratadistas y público daban prioridad en la Italia de finales del s. XVII y comienzos del XVIII.

El libro de Carter incluye un capítulo dedicado a la ornamentación que ofrece un exhaustivo catálogo de los adornos que se solían hacer sobre la base de los tratados de Caccini, Bovicelli, Bassano, Dalla Casa, Conforto, etc.¹⁷ Otras publicaciones abordan de forma sistemática el examen de distintos tipos de

¹³ Richard Wistreich: *op. cit.*, pp. 398-420.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 408-411.

¹⁵ Roger North: *Cursory Notes of Musicke (c. 1698-c. 1703): A Physical, Psycological and Critial Theory*, M. Chan y J.C. Kessler (eds.) (Kensington: Australia, 1986), p. 231.

¹⁶ Stewart Carter y Jerefy Kite-Powell (eds.): *A performer's guide to Seventeenth-Century music* (Bloomington, Indiana University Press, 2012), s. p.

¹⁷ Bruce Dickey: “Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music”, Stewart Carter y Jerefy Kite-Powell (eds.): *Ibid.*, s. p.

ornamentos (*passaggi* o *gorgie*, *gruppi*, *trilli*, *messe di voce*, *coloratura*, *intonazione*, *esclamazione*, *sprezzatura*, etc.) a partir de tratados de canto de la época.¹⁸ Supone una cuestión a tener en cuenta a la hora de relacionar la partitura y su interpretación: la ornamentación que los cantantes pudieron haber improvisado según la escritura.

En lo que se refiere a la ópera como género, la tesis de Gloria Chu young Chung-Ahn presenta una visión general, acaso un tanto superficial, sobre ciertos principios interpretativos: arias, recitativo, *vibrato*, ornamentación, puesta en escena, acompañamiento instrumental. Dedicar un capítulo a la figura del *castrato*, afirmando que la exhibición de la técnica vocal de estos cantantes habría cobrado un peaje en la actuación operística.¹⁹ Sin embargo, John Rosselli sostiene que creer que los *castrati* fuesen sólo unos “acróbatas de la voz” es consecuencia de una lectura incorrecta de los comentaristas, sobre todo del s. XVIII, que solían lamentar la supuesta decadencia de la ópera a través de un culto excesivo al vocalismo y la ornamentación.²⁰ De todo esto se deduce que resulta razonable un acercamiento global al estudio de las arias para *castrati* como Cecchi, incluyendo no sólo los aspectos musicales y textuales, sino también los dramáticos.

A propósito del estudio de los *castrati*, varias publicaciones analizan los motivos del ascenso de este tipo vocal a lo largo del s. XVII. Ángel Medina realizó un ensayo excelente, centrado en España, que aborda los distintos tipos de castración, el papel social de estos cantantes, sus características, etc.²¹ Por su parte, Simon Ravens relata el alcance que tuvieron los *castrati* en la ópera italiana del s. XVII, ilustrando su progreso con el hecho de que en *Orfeo* (1607),

¹⁸ Robert Donington: *Baroque music: style and performance* (Nueva York: W.W. Norton and Company, 1982), pp. 107-145.

Lucas Harris: “Vocal Ornaments in the Seventeenth Century”, *Toronto Continuo Collective*, 2002 <http://www.continuo.ca/files/Vocal%20ornamentation%20in%20Italy.pdf> (consulta: 20/05/17).

¹⁹ Gloria Chu young Chung-Ahn: “Performance Practice of Baroque Opera”, *An Introduction to the Art of Singing Italian Baroque Opera* (Tesis Doctoral, University of California, 2015).

²⁰ John Rosselli: “Castrato”, *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005146> (consulta: 20-05-18).

²¹ Ángel Medina: *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, (Madrid: ICCMU, 2001).

el rol protagonista se le asignara a un tenor, mientras que en *L'Incoronazione di Poppea* (1642), el papel de Nerón fue escrito para un *castrato*.²²

Finalmente, es reseñable la monografía de Roger Freitas dedicada al *castrato* Atto Melani (1626-1714),²³ no sólo porque explora este tipo de voz y explica algunos de sus rasgos, sino también por el planteamiento de su investigación. Coincide con el enfoque de este texto en alejarse de los estudios de “biografía y obras”, para lo que pone en relación distintas fuentes dispersas (partituras, libretos y gran cantidad de cartas). En la parte analítica, Freitas se centra en las cantatas del propio Melani, examinándolas desde un punto de vista tradicional basado en la partitura. Es decir, no vincula la escritura musical del compositor con las características interpretativas del cantante –no es su objetivo–, a pesar de que pudieron ser la misma persona.²⁴ Freitas concluye que Melani compuso sus cantatas por la misma razón por la que se dedicó al canto y desarrolló el resto de sus actividades: mejorar su estatus social. Esto pone de relieve que relacionar el análisis de partituras con el estudio de fuentes documentales permite alcanzar relatos y enfoques que trascienden lo meramente musical.

²² Simon Ravens: *The supernatural voice. A History of High Male Singing* (Woodbridge: The Boydell Press, 2014), p. 98-99.

²³ Roger Freitas: *Portrait of a castrato. Politics, patronage and music in the life of Atto Melani* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

²⁴ Quizá una interesante opción para ampliar la investigación de Freitas sería reexaminar las mismas cantatas empleando este enfoque.

3. LAS ARIAS PARA PARA CECCHI: ANÁLISIS GLOBAL

Domenico Cecchi tuvo varios éxitos durante la década de 1690 que apuntalaron su reputación: *La Forza della virtù* (Domenico David, Carlo Francesco Pollarolo, 1693) en Venecia, o la propia *Antonino* en Nápoles.²⁵ Es decir, la temporada de carnaval napolitana de 1696-97 tuvo un impacto notable sobre la trayectoria del cantante, en especial por la ópera en que fue protagonista. De hecho, ya antes de su estreno existía expectación por esta obra, como escribió Francesco Resta en una carta al III marqués de los Balbases el 16 de noviembre de 1696:

Dentro de 4 días se empezará aquí la ópera que dicen saldrá famosa, porque el Señor virrey ha procurado los mejores músicos, con que me persuado estará alegremente la nobleza y el pueblo, este carnaval.²⁶

Cuando Resta se refiere a los “mejores músicos”, está aludiendo a la compañía de cantantes que representó los tres títulos. La tabla 3.1 recoge los miembros que la formaron, su tipo vocal, la ciudad de procedencia, los personajes que interpretaron y, entre paréntesis, el número de arias que cantaron en cada caso:

Tabla 3.1 Cantantes de las tres óperas de la temporada 1696-97

			COMODO ANTONINO	IL TRIONFO DI CAMILLA	L'EMIRENO	Total arias
Domenico Cecchi 'il Cortona'	Soprano <i>castrato</i>	Mantua	Antonino (10)	Turno (7)	Almeste (9)	26
Maria Maddalena Musi 'Mignatti'	Soprano	Mantua	Pompejano (8)	Prenesto (9)	Simando (12)	29
Barbara Riccioni	Soprano	Mantua	Giulia (8)	Lavinia (8)	Rosinda (10)	26
Vittoria Tarquini 'Bombace'	Soprano	-	Marzia (8)	Camilla (10)	Orminta (9)	27
Giuseppe Scaccia	Tenor	Parma	Publio (9)	Mezio (5)	Liconte (6)	20
Francesco Sandri	Tenor	-	Elio (3)	Latino (0)	Trasillo (3)	6
Antonio Predieri	Tenor	Parma	Lisa (5)	Tullia (5)	Niceta (4)	14
Giovanni Battista Cavana	Bajo	Mantua	Ismeno (7)	Linco (5)	Morasso (5)	17
Totales:			58	49	58	165

El equilibrio en la cantidad de arias entre los cuatro sopranos de la compañía, más allá del gusto por las voces agudas en la ópera italiana de la

²⁵ Elena Gentile: “Cecchi, Domenico, detto il Cortona”, *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23 (1979), http://www.treccani.it/enciclopedia/cecchi-domenico-detto-il-cortona_%28Dizionario-Biografico%29/ (consulta: 18/03/18).

²⁶ Carta de Francesco Resta, Nápoles a Paolo Spinola Doria, III Marqués de los Balbases, Madrid, 16-11-1696. Archivo de la Casa Ducal de Alburquerque (Cuéllar), 107 nº 4. Transcripción en Apéndice I.

época, pudo deberse a que el virrey distribuyera el número de arias entre los cantantes.²⁷ Esto lo da a entender la carta de 25 de febrero de 1696 enviada por Vicente Colens, secretario de la embajada española en Venecia, a Diego Cabrerros, secretario de Medinaceli en Nápoles:

Barbara [Ricini] que es de Cortona es cuatro años más anciana en el Servicio del Duque [de Mantua], y por esta causa pretenderá la primacía en las óperas; pero esto estando allá Su Excelencia lo ajustará de modo que todas queden gustosas.²⁸

Hablando en concreto de Cecchi, la ópera en que más arias cantó, diez, fue *Antonino*, algo esperable, dado que interpretó el rol protagonista. En *Camilla*, el número desciende a siete, lo que puede explicarse por el hecho de que el papel de Turno tiene un peso limitado en el libreto a pesar de ser el rival político de Camilla.²⁹ En *L'Emireno*, el personaje de Almeste tuvo nueve arias, la misma cantidad que otros secundarios con peso dramático similar, como Orminta. Las veintiséis arias asignadas a Cecchi tienen forma de aria *da capo*.

La tabla 3.2 sintetiza los detalles de las arias de Cortona, ubicándolas en su contexto dramático. Bajo el título de las óperas se señala el número de escenas de cada acto; después se indica el incipit del texto de cada aria, así como el acto (números romanos) y la escena (arábigos) correspondientes:

Tabla 3.2 Arias de Cecchi en las óperas de la temporada 1696-97

COMODO ANTONINO I: 23; II: 21; III: 23	IL TRIONFO DI CAMILLA I: 15; II: 18; III: 15	L'EMIRENO I: 21; II: 22; III: 22
Che dolce errore (I,8)	Barbara sì t'intendo (I,5)	Se mi fuggi ad ogni passo (I,10)
È l'amore un crudo foco (I,10)	Mai no si vide ancor (I,15)	Mio core, e che ne dici (I,12)
Nò mio bene, nò mia vita (I,17)	Consiglio, ed aita (II,6)	Havrà più merito (I,16)
Bendato Pargoletto (II,3)	Sen volate il Dio d'amore (II,10)	Se disciolto avesse il core (II,11)
Coronata di lauri (II,15)	Tiranna gelosia (II,17)	S'io parlo al dio d'amore (II,16)
Cara e dolce rimembranza (II,16)	Se vedi il Mar senz'onde (III,6)	Venticelli che volate (II,20)
Vezzosity/Pupillette (III,1)	Non disprezzar chi t'ama (III,11)	Nel ciel quel sembiante (III,5)
Coll'arco del tuo ciglio (III,2)		Quando mai (III,8)
La Bellezza/Del Sol ch'adoro (III,15)		Delizia è la mia pena (III,17)
Non mi negate (III,20)		

²⁷ José María Domínguez Rodríguez: *Mecenazgo musical del IX Duque de Medinaceli: Roma-Nápoles-Madrid, 1687-1710* (Tesis Doctoral, UCM, 2010), vol. I, p. 186.



²⁸ Carta de Vicente Colens, Venecia a Diego Cabrerros, Roma, 25-02-1696. Archivo Ducal de Medinaceli, sección Archivo Histórico, Legajo 14, ramo 3, carta 1. Transcripción en Apéndice I.

²⁹ El libreto dedica más espacio a la trama amorosa entre Camilla y Prenesto.

3.1. Ámbito vocal

La identificación del ámbito de las arias proporciona información relevante acerca de las características vocales de Cecchi. Por un lado, es posible comprobar los límites del registro demandado al cantante, tanto en lo que se refiere a los sonidos más agudos como a los más graves de su tesitura. Por otro, permite determinar si dichos límites están presentes en las óperas examinadas de manera constante, lo que pondría de manifiesto que los compositores dieron respuesta a unas características técnicas y/o fisiológicas que condicionaron su escritura musical. La tabla 3.3 recoge los ámbitos absolutos de las óperas examinadas, así como los ámbitos de cada aria compuesta para Cortona, señalando el sonido más grave y el más agudo:

Tabla 3.3 Ámbitos de las arias estudiadas

COMODO ANTONINO		IL TRIONFO DI CAMILLA		L'EMIRENO	
					
Aria	Ámbito	Aria	Ámbito	Aria	Ámbito
Che dolce errore		Barbara si t'intendo		Se mi fuggi ad ogni passo	
É l'amore un crudo foco		Mai no si vide ancor		Mio core, e che ne dici	
Nò mio bene, nò mia vita		Consiglio, ed aita		Havrà più merito	
Bendato Pargoletto		Sen volate il Dio d'amore		Se disciolto avesse il core	
Coronata di lauri		Tiranna gelosia		Venticelli che volate	
Cara e dolce rimembranza		Se vedi il Mar senz' onde		S'io parlo al dio d'amore	
Vezzosityte/ Pupillette		Non disprezzar chi t'ama		Nel ciel quel fembiente	
Coll'arco del tuo ciglio				Quando mai	
La Bellezza/Del Sol ch'adoro				Delizia è la mia pena	
Non mi negate					

Como se observa, los ámbitos de las tres óperas son muy similares; de hecho, en *Camilla* y *L'Emireno*, de compositores distintos, son idénticos: Re₃-

Sol₄³⁰ (11ª justa). Por su parte, en *Antonino*, obra en que Cecchi interpretó el papel protagonista, tanto el sonido más grave como el más agudo se sitúan en una tesitura superior a la de los otros dos títulos: Mi₃-Sol#₄ (10ª mayor). Si se tienen en cuenta los sonidos más grave y más agudo de las tres obras combinadas, el ámbito global resultante es: Re₃-Sol#₄ (11ª aumentada). Se trata de un ámbito amplio para la tesitura estándar de soprano,³¹ aunque no llega a explotar sus límites. Hay que añadir que puede haber alguna distorsión filológica derivada de la copia y posible transporte de las partituras, aunque la homogeneidad de los registros en las dos últimas óperas invita a pensar que tal distorsión, si existe, es mínima.

Cabe subrayar, además, que por lo que respecta a la zona más aguda de la tesitura, las arias son constantes, puesto que sus respectivos ámbitos suelen alcanzar el mismo sonido, o sonidos muy cercanos entre sí. De las veintiséis arias, dos exigen cantar el Sol#₄ (ambas pertenecientes a *Antonino*); doce llegan hasta el Sol₄ (dos en *Antonino*, cuatro en *Camilla*, seis en *L'Emireno*); seis llegan hasta el Fa#₄ (cuatro en *Antonino*, una en *Camilla*, una en *L'Emireno*); las seis restantes alcanzan el Fa₄ (cuatro en *Antonino*, una en *Camilla*, y una en *L'Emireno*). La figura 3.1 muestra la distribución de las veintiséis arias en función de la nota más aguda que cada una de ellas incluye:



Este gráfico refleja de forma muy evidente dos hechos: por una parte, que casi la mitad del total de las arias escritas para Cecchi en estas tres óperas alcanzan el Sol₄. Por otra, que el resto de arias se reparten más o menos equilibradamente: hay el mismo número de arias que llegan al Fa₄ que al Fa#₄;

³⁰ En todo el texto se utiliza el índice acústico franco-belga.

³¹ Owen Jander et al.: "Soprano", *Grove Music Online*. *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026243> (consulta: 01/05/18).

la presencia de arias cuyo ámbito abarca hasta el Sol#₄ es mínima: sólo dos de *Antonino*. Tal homogeneidad, presente tanto en Scarlatti como en Bononcini, hace pensar que los compositores tuvieron en cuenta la tesitura en la que Cortona podía desarrollar sus habilidades de manera plena, explotando sus destrezas sin llegar a forzar su técnica.

Es obvio que hay diversas variables que pudieron haber influido en las decisiones de los compositores con respecto al ámbito usado (tonalidad, afecto, ornamentación).³² Sin embargo, no deja de ser significativa esta recurrencia en los sonidos más agudos empleados por ambos compositores. Además, la hipótesis de que la tesitura de Cecchi podría explicar que todas las arias lleguen hasta un sonido comprendido entre Fa₄ y Sol#₄, con la presencia especial del Sol₄, gana peso si se compara con otras obras de los mismos autores. En este sentido, en *L'Aldimiro*, Scarlatti escribió arias para la voz de *castrato*, en concreto para Paoluccio, que llegan hasta el La₄ y el Sib₄.³³

En cuanto a la parte grave del ámbito, se percibe mayor variedad que en el caso de la zona aguda. En *Antonino* el sonido más grave es un Mi₃, mientras que en *Camilla* y *L'Emireno* es un Re₃; sin embargo, no se encuentra la homogeneidad reconocible en la parte aguda del ámbito. Hay cuatro arias que llegan al Re₃ (dos en *Camilla*, dos en *L'Emireno*); siete llegan hasta el Mi₃ (dos en *Antonino*, cuatro en *Camilla*, una en *L'Emireno*); nueve alcanzan el Mi#₃ o Fa₃ (cinco en *Antonino*, una en *Camilla*, tres en *L'Emireno*);³⁴ cuatro arias tienen el Fa#₃ como sonido más grave (tres en *Antonino*, una en *L'Emireno*); una llega al Sol₃ (de *L'Emireno*); y una, al Sol#₃ (de *L'Emireno*). Dicho con otras palabras: el número de arias en que no se alcanza la nota más grave de la tesitura es mayor que el número de arias en que no se alcanza la más aguda.

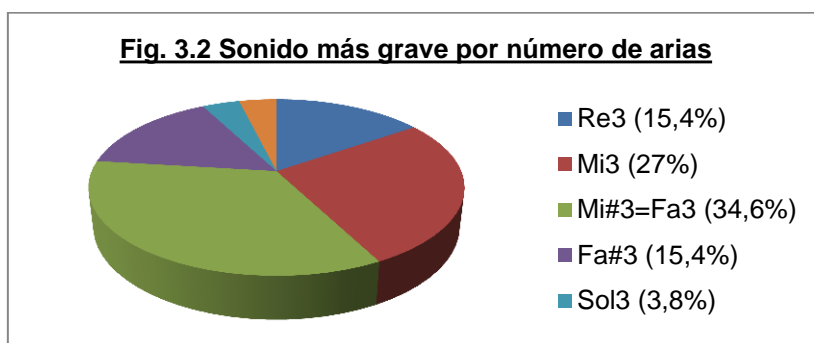
La ópera donde hay mayor disparidad en el sonido más grave del ámbito es *L'Emireno*, cuyas arias muestran los ámbitos más reducidos; en contraste, la más constante es *Camilla*. El hecho de no reconocer un patrón, o al menos no uno tan claro como ocurre en la sección aguda del ámbito, puede relacionarse con el gusto por las voces agudas antes mencionado. De todas formas, hay que señalar que la mayoría de las arias tienen como sonido más grave Mi₃

³² Estos aspectos son objeto de análisis en otros epígrafes del trabajo.

³³ Stein, *op. cit.*, pp. 207-208.

³⁴ Para este análisis se ha tomado que el Mi#₃ y el Fa₃ constituyen el mismo sonido desde el punto de vista de la técnica vocal.

(27%) o Mi#₃ o Fa₃ (34.6%), con lo que el mayor número de casos no agota el registro. Este gráfico ofrece la distribución de las veintiséis arias en función de la nota más grave de sus respectivos ámbitos:



3.2. Registro agudo y cambios de registro

Además de los ámbitos, otro aspecto que puede relacionarse de manera directa con la técnica vocal de Cecchi es el modo en que los compositores preparan la llegada de los sonidos más agudos. Hay que tener en cuenta que precisamente el registro agudo constituye la razón de ser del *castrato*. De hecho, se encuentra entre las habilidades con las que se solía asociar a esta tipología vocal –junto con la agilidad técnica, la extensión del registro, la capacidad de expresar distintos afectos, entre otras–, fruto del exigente entrenamiento al que se sometían.³⁵

En varias de las arias de *Antonino* se encuentran frases en que Scarlatti prepara la interpretación de los sonidos más agudos, que aparecen tras una escala ascendente que facilita su ejecución y afinación. Esto ocurre, por ejemplo, en una de las arias en las que aparece el Sol#₄: “Coll’arco del tuo ciglio”. En este momento de la ópera, Antonino se siente despreciado por Giulia, ya que ésta le ignora a pesar de haberle declarado su amor. El libreto indica que tras interpretar el aria, el personaje debe abandonar el escenario, lo que responde a la convención del aria de salida, momento sobresaliente desde el punto de vista escénico en las óperas de la época. A continuación se presenta el texto y su traducción:

³⁵ John Rosselli, *op. cit.*

Coll'arco del tuo ciglio Spietato Il Nume alato Scocca saette al cor.	Con el arco de tus pestañas Despiadado El numen alado Lanza fechas a mi corazón.
Poi sù quell'arco assiso Trionfa il suo rigor.	Después, apoyado sobre aquel arco Triunfa su rigor

En la sección B, el cantante realiza un largo melisma ascendente sobre el verso “trionfa il suo rigor”; el bajo continuo se limita a puntuar el primer pulso de cada compás, dejando que el solista desarrolle su melodía junto al violín:

Ej. 3.1 A. Scarlatti: *Comodo Antonino*, “Coll’arco del tuo ciglio” (III, 2), cc. 31-36.

The image displays two systems of a musical score for 'Coll'arco del tuo ciglio' by A. Scarlatti. The first system shows the vocal line (Voz) with a red box highlighting the melisma 'tri-on' and the continuo line (B.c.). The second system shows the vocal line (Voz) with a red box highlighting the melisma 'fa il suo ri-gor' and the continuo line (B.c.). A green circle highlights the sharp sign on the note 'ri' in the vocal line.

Este pasaje se repite de forma literal entre los cc. 37-42, lo que, a su vez, conduce a la conclusión de la sección B antes del Da Capo. La relación con el texto de este gesto ascendente es evidente: se trata de la figura retórica de la anábasis, coincidiendo con la sílaba tónica de “trionfa”. Nos encontramos ante un aria con gran carga expresiva no sólo por la unión texto-música, sino también por el momento dramático en el que se ubica.

No obstante, hay otros pasajes, más excepcionales, en los que Scarlatti exige del soprano la ejecución de las alturas más agudas del registro sin ninguna preparación, ya sea planteando un salto melódico más o menos amplio, o atacando la nota directamente. En efecto, en la otra aria de *Antonino* que presenta el Sol \sharp_4 , “Che dolce errore”, el cantante debe ejecutar dicha nota después de unos silencios:

Ej. 3.2 A. Scarlatti: *Comodo Antonino*, “Che dolce errore” (I, 8), cc. 25-27.

Ocurre lo mismo en el inicio de la sección B del aria “Quando mai”, de *L’Emireno*:

Ej. 3.3 A. Scarlatti: *L’Emireno*, “Quando mai” (III, 8), cc. 15-19.

Además del ataque de las notas agudas después de silencios, llaman la atención otros paralelismos entre los dos ejemplos anteriores: el extremo agudo se realiza en figura breve (corchea), aunque con diferencias. En el primer caso, la nota se hace en fracción débil del pulso sobre sílaba átona, lo que provoca que actúe como una especie de anacrusa; en el segundo, la sílaba tónica coincide con la fracción fuerte del pulso. Otra similitud es que ambas son arias expresivas en torno al amor. “Che dolce errore”, la primera del personaje de Antonino, presenta al protagonista, quien afirma que, a pesar de su poder, está enamorado de Marzia:

Che dolce errore, Che bel desio. Monarca io sono Quando condanno, Quando perdono:	Qué dulce error Qué hermoso deseo. Monarca soy Cuando condeno, Cuando perdono.
Poi dell'affanno Sento el flagello, Di me mi scordo. Non son più quello Sol il mio ricordo Che regna amore Per te cor mio.	Después del afán Siento el flagelo, De mí me olvido. Ya no soy aquél; Sino solo mi recuerdo Que reina, amor, Para ti, corazón mío.

En “Quando mai”, Almeste se pregunta si Rosinda cederá ante su amor:

Quando mai Verrà quel di Che haverai Di me pietà.	¿Alguna vez Llegará aquel día Qué tendrás De mí piedad?
Quando mai dirai Quel sì Mi tiranna deità	¿Cuándo dirás Ese sí, Mi tirana deidad?

De todo lo visto se desprende que hay una doble opción en la escritura de Scarlatti: en ocasiones incluye las notas más agudas como parte de una línea melódica que discurre por gados conjuntos, y en otros momentos las ataca sin esa preparación, lo que da una idea de la versatilidad de Cecchi. Sin embargo, desde el punto de vista de los ataques agudos, quizá Bononcini muestra más atrevimiento y audacia melódica en *Camilla*. A pesar de que el papel de Turno es mucho más breve que el de Antonino, no puede decirse que sea menos exigente. En distintos instantes requiere que el cantante ejecute estas alturas en pasajes con grandes saltos interválicos (los más habituales son los de 6ª y 8ª). Al comienzo del aria “Consiglio, ed aita”, Bononcini construye una línea repleta de saltos melódicos en el registro agudo:

Ej. 3.4 G. Bononcini: *El Trionfo di Camilla*, “Consiglio, ed aita” (II, 6), cc. 1-19.

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (Voz) and a basso continuo line (B.c.). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line. In the first system, a red box highlights the first measure of the vocal line, and a green circle highlights the final note of the vocal line. The lyrics for the first system are: "Con - si - gio Con - si - gio ed a - i - ta a l'al - ma smar - ri - ta. Chi por -". The second system continues the lyrics: "- ge Chi dà? Chi por - ge? Chi dà?". The third system continues: "Chi por - ge? Con - si - gio ed a - i - ta chi dà? A - i - ta chi dà?".

Destaca que la melodía tiene un aire marcial, puesto que se trata de un acorde mayor desplegado, como si fuera una llamada de trompeta. El extremo agudo del aria, el sol del c. 5, coincide con la palabra “chi” (quién), como si fuera un grito de ayuda del protagonista en soledad. Dramatúrgicamente tiene

sentido, pues se trata de una escena en que Turno está solo. Esto obedece a una convención de la época, según la cual a cada uno de los cantantes principales se le asignaba un aria para que la interpretara sin compartir el escenario con ningún otro intérprete. También es reseñable el desplazamiento del acento en “smarrita” (perdida) en el c. 4, jugando con la síncopa y colocando en pulso débil la sílaba métricamente fuerte; a ello también contribuye el salto de octava, que ayuda a acentuar el segundo tiempo del compás. Todo esto realza la desesperación del personaje:

Consiglio, ed aita A l'alma smarrita Chi porge? Chi dà?	Consejo y ayuda, Al alma perdida, ¿Quién proporciona? ¿Quién da?
Che in tanto periglio Aita, consiglio Mancando mi vā.	Que en tanto peligro Ayuda y consejo Me van faltando.

Por descontado, en otras ocasiones, Bononcini escribe melodías basadas en la sucesión de grados conjuntos en el registro agudo, igual que Scarlatti. Este es el caso de “Non disprezzar chi t’ama”, en la que Turno se dirige a Lavinia:³⁶

Ej. 3.5 G. Bononcini: *Il Trionfo di Camilla*, “Non disprezzar chi t’ama” (III, 11), cc. 5-9.

Los sonidos más agudos (Mi₄, Fa₄) aparecen como floreos que forman melismas, lo que facilita la afinación y el ataque, ya que son notas ligadas con las anteriores. Asimismo, es interesante la constante presencia del motivo de salto ascendente alcanzando notas progresivamente más agudas en los cc. 5-7 (recuadros verdes). Además de la coherencia motivica –la célula también la realiza el bajo continuo, y se repite más adelante en el aria–, y de la figura de *suspiratio*,³⁷ este pasaje remite a la cuestión del cambio de registro o

³⁶ El manuscrito no indica la velocidad, pero, dado que la escritura se corresponde con una siciliana, se entiende que es moderada-lenta.

³⁷ Denominación definida en Dietrich Bartel: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997), pp. 392-394.

passaggio. En cada aparición se mantiene la nota Sol₃, que pertenece al registro de pecho, mientras que las notas siguientes (Do₄, Re₄, Mi₄, respectivamente) se situarían en el registro de cabeza.

Para abordar la cuestión con rigor, conviene, en primer lugar, definir las características vocales de los cantantes castrados. Desde la perspectiva foniátrica actual, existen cuatro mecanismos vibratorios laríngeos (M): el M0 se circunscribe al ámbito más grave (octava 0);³⁸ el M1 consiste en hacer vibrar las cuerdas vocales en toda su extensión, lo que suele denominarse “registro de pecho”. El M2 se utiliza en el registro agudo, y se pone en práctica cuando sólo vibran los bordes de las cuerdas vocales, lo que se conoce como “registro de cabeza” en mujeres o “falsete” en hombres. El M3 se asocia con el registro sobreagudo, y se caracteriza por un pequeño hueco que se produce entre las cuerdas vocales, que no llegan a unirse.³⁹

En condiciones normales, las cuerdas vocales del hombre adulto con voz mudada son más largas que las de la mujer, razón por la cual tiene inclinación por el registro vocal grave a la hora de cantar. Sin embargo, la orquiectomía anulaba casi por completo la producción de testosterona, lo que provocaba que las cuerdas vocales se desarrollaran muy poco. Esto quiere decir que los *castrati* cantaban en un ámbito equivalente al de los contraltos utilizando el M1 (registro de pecho), esto es, haciendo vibrar por completo las cuerdas vocales. La parte más aguda del registro se completaba gracias al uso del M2.⁴⁰ Por consiguiente, cuando se habla de cambio del registro de pecho al de cabeza, en realidad lo que se produce es el paso de emplear el M1 al M2, una de las dificultades más grandes en las ejecuciones vocales.

En el caso de los *castrati*, este cambio entre el registro de pecho y de cabeza, o cambio de mecanismo, se ubicaba en torno al Do₄ o Re₄.⁴¹ Se requiere de gran control técnico para cambiar de mecanismo con suavidad, de manera que el oyente no perciba ninguna modificación en el timbre, la afinación o la robustez de la emisión. Si, como ocurre en el fragmento antes señalado de

³⁸ Cabe aludir al uso del mecanismo 0 por parte de los contrabajos rusos.

³⁹ Bernard Roubeau, Nathalie Henrich y Michèle Castellengo: “Laryngeal Vibratory Mechanism: The Notion of Vocal Register Revisited”, *Journal of Voice*, 23:4 (2009), pp. 425-438.

⁴⁰ Miguel Ángel Aguilar Rancel: *Contratenores. Conceptualizaciones sobre una tipología vocal desde una visión del siglo XXI* (Tesis Doctoral, Universidad de La Rioja, 2013). V. cap. 2: “Bases fisiológicas de la producción vocal: el registro y los mecanismos laríngeos”, pp. 78-158.

⁴¹ Stein, *op. cit.*, p. 203.

Camilla, el paso de un registro a otro aparece en mitad de la frase, el reto es aún mayor. No obstante, hay otros pasajes en que Cecchi hubo de cambiar de registro –y de mecanismo vibratorio– repetidas veces en una misma frase.

Este es un tipo de escritura abundante en las arias de las tres óperas. En los ejemplos 3.6, 3.7, 3.8, 3.9 y 3.10 se muestran otros extractos con cambios de mecanismo (M1: verde; M2: rojo):

Ej. 3.6 A. Scarlatti: *Comodo Antonino*, “Non mi negate” (III, 20), cc. 3-8

Voz

Non mi ne-ga-te pu-pil-le in-gra-te d'un so-lo sguar-do l'ac-ce-so ar-dor

B.c.

Voz

Non mi ne-ga-te pu-pil-le in-gra-te d'un so-lo sguar-do l'ac-ce-so ar-dor

B.c.

Ej. 3.7 A. Scarlatti: *Comodo Antonino*, “La bellezza/Del Sol ch’adoro” (III, 9), cc. 1-29.

Allegro

Voz

La bel-lez-za del sol ch'a-do-ro per un om-bra non

B.c.

6 # 6 # b # 6 #

Voz

per-de-ro No no no no per-de-ro no per-de-ro

B.c.

6 # 6 6 6 6 5 4 3 6

Voz

La ric-chez-za d'un bel te-so-ro per un om-bra non la-sce-ro

B.c.

b 6 6 5 4 3

Ej. 3.8 G. Bononcini: *Il Trionfo di Camilla*, “Se vedi il Mar senz’onde” (III, 6), cc. 5-8.

Voz

Si ve-di il Mar senz'on-de e senz'a-re-ne il li-do di pur ch'io son no-mi-fi-do e che son tra-di-

B.c.

Ej. 3.9 A. Scarlatti: *L'Emireno*, “Quando mai” (III, 8), cc. 5-13.

Ej. 3.10 A. Scarlatti: *L'Emireno*, “Havrà più merito” (I, 16), cc. 5-11.

En este último fragmento encontramos algunos aspectos interesantes. Por un lado el largo melisma de los cc. 7-9, que requiere un buen control del *passagio*, tiene un componente expresivo notable. Se hace sobre “**stabile**” (estable), y comienza de manera muy estable, con una nota tenida, y después se convierte en muy inestable con los tresillos. Además, en el Fa₄ del c. 7, el valor más largo, el cantante podría interpretar una *messe di voce*.

En realidad, se trata de una excepción entre las veintiséis arias analizadas, ya que normalmente las *messe di voce* se producen en sonidos más graves, sobresaliendo, por su reiteración, el Re₄ (aunque también hay sobre Mi₄ y La₃). Esto, junto a que los agudos no se prolongan tanto como en otras piezas, refuerza la idea de que los sonidos agudos no fueron un reclamo de las arias de Cecchi. En este sentido, es reseñable que el mismo Scarlatti compusiera para Siface arias con *messe di voce* de quince pulsos (*L'Aldimiro*) e incluso diecinueve (*La Psiche*), sobre la nota Fa₄,⁴² lo que supone un tipo de escritura muy diferente de la que emplea en las obras estudiadas.

⁴² Stein, *op. cit.*, p. 208 y p. 216.

La abundancia de cambios de registro en pasajes de dificultad diversa en la mayoría de las arias evidencia que tanto Scarlatti como Bononcini conocían la técnica de Cecchi. La facilidad para cambiar del registro de pecho al de cabeza imperceptible y suavemente, evitando asperezas en el timbre, fue, con toda probabilidad, una de sus habilidades más apreciadas; esta capacidad era un indicio de superioridad y de buen estilo entre los *castrati*.⁴³ Cabe remarcar que las melodías estudiadas muestran una preferencia por la tesitura aguda; es cierto que existen numerosas incursiones en el registro de pecho, pero no hay melodías que se desarrollen por completo en la tesitura más grave.

En general los sonidos del registro de cabeza aparecen en figuras breves; cuando las melodías comienzan en el extremo agudo es con intención expresiva para realzar alguna palabra del texto por un salto grande o por un gesto melódico reconocible. Es decir, la nota aguda no es un objetivo *per se* en las arias de Cecchi, lo que invita a pensar que quizá este cantante no brillaba especialmente en esta parte del registro. Más allá de las convenciones de la época, estas decisiones, compartidas por ambos compositores, al escribir para un mismo público en un mismo contexto productivo, pueden relacionarse con el tipo de tesitura en la que el cantante sería capaz de desplegar su virtuosismo sin comprometer sus capacidades técnicas.

3.3. Carácter

El concepto de carácter musical puede entenderse como la cualidad de la expresión que se desprende de una obra musical. Se trata de un parámetro en el que influyen distintas variables: tonalidad, tempo, ritmo, articulación, dinámicas, ornamentación, instrumentación.⁴⁴ En el repertorio que nos ocupa, todo esto está en coherencia con el texto y el momento dramático en que cada aria se ubica. Estudiar las tipologías de carácter de las arias encomendadas a Cortona permite ahondar en el conocimiento de sus rasgos y su versatilidad como intérprete, sobre todo comparando las arias escritas para él con las destinadas a otros cantantes.

⁴³ Stein, *op. cit.*, p. 203.

⁴⁴ Jeffrey Chappel: "What Is «Character» In Music?", *Jeffrey Chappel Pianist. Answers, Interpretation, Teaching*, <http://jeffreychappell.com/pianist/what-is-character-in-music/> (consulta: 22/05/18).

En primer lugar, procede señalar los *tempi*, las tonalidades y la plantilla instrumental de cada aria:

Tabla 3.4 Tempo, compás, tonalidad e instrumentos de las arias estudiadas

Aria	Tempo	Compás	Tonalidad	Instrumentos
COMODO ANTONINO				
1. Che dolce errore (I, 8)	Adagio	12/8	Si m	Bajo continuo (B.c.)
2. É l'amore un crudo foco (I, 10)	Adagio	C	Si m	3 instrum. (2 clave de sol, 1 clave de do en 3ª) y B.c.
3. Nò mio bene, nò mia vita (I, 17)	Lento	C	Re m	B.c. (distingue vlc. y clave).
4. Bendato Pargoletto (II, 3)	No indicado	C	Sib M	B.c.
5. Coronata di lauri (II, 15)	No indicado	3/8	La M	Corneto y B.c.
6. Cara e dolce rimembranza (II, 16)	A:Adagio- B:Allegro	C	La m	Corneto y B.c.
7. Vezzosityte/Pupillette (III, 1)	Allegro	12/8	Re M	1 instrum. (clave de sol) y B.c.
8. Coll'arco del tuo ciglio (III, 2)	No indicado	3/4	La M	Violín y B.c.
9. La Bellezza/Del Sol ch'adoro (III, 15)	Allegro	3/8	Sol m	B.c.
10. Non mi negare (III, 20)	No indicado	12/8	Sib M	B.c.
IL TRIONFO DI CAMILLA				
11. Barbara si t'intendo (I, 5)	Risoluta	C	Si m	B.c.
12. Mai no si vide ancor (I, 15)	No indicado	12/8	Sol m	B.c.
13. Consiglio, ed aita (II, 6)	No indicado	3/4	Fa M	B.c.
14. Sen volate il Dio d'amore (II, 10)	Vivace	C	La M	B.c.
15. Tiranna gelosia (II, 17)	A: No indicado B: Adagio	A: 3/4 B: 4/4	Sol M	B.c.
16. Se vedi il Mar senz'onde (III, 6)	Andante	12/8	Si m	B.c.
17. Non disprezzar chi t'ama (III, 11)	No indicado	12/8	Do M	B.c.
L'EMIRENO				
18. Se mi fuggi ad ogni passo (I, 10)	No indicado	C	Fa# m	B.c.
19. Mio core, e che ne dici (I, 12)	Allegro	C	Sol M	B.c.
20. Havrà più merito (I, 16)	No indicado	C	Do m	B.c.
21. Se disciolto avesse il core (II, 11)	Andante	C	Do m	B.c.
22. S'io parlo al dio d'amore (II, 16)	Tempo giusto	C	Si m	B.c.
23. Venticelli che volate (II, 20)	No indicado	C	Fa m	B.c.
24. Nel ciel quel sembiante (III, 5)	No indicado	3/8	Sol m	B.c.
25. Quando mai (III, 8)	No indicado	6/8	La m	B.c.
26. Delizia è la mia pena (III, 17)	Adagio	3/8	Re M	2 instrum. (clave de sol) y B.c.

Quince arias (58%) están en tonalidad menor, y once (42%) en mayor. Entre las veintiséis arias suman trece tonalidades que, además de tener relación con el registro de soprano, dan una idea, aunque sea parcial y deba confirmarse, del carácter de cada pieza. Según los tratados de la época, las menores que aparecen pueden asociarse con momentos de dulzura y ternura (Si m, Re m,

La m, Sol m, Do m, Fa m), y patetismo (Fa# m). Las mayores, con alegría y gozo (La M, Re M, Do M, Sol M) y con furia y robustez (Sib M, Fa M).⁴⁵

En *Antonino*, si se toma en consideración las tonalidades de las arias y la escena en que se ubican, parecen describir los vaivenes del personaje (emperador romano que abusa de su poder y que acaba renunciando al trono por amor).⁴⁶ En general, las arias de esta ópera, de la que Cecchi fue protagonista, tienen caracteres dulce y triste. La mayoría de los *tempi*, cuando éstos se indican, señalan velocidades lentas. También parece reconocerse una relación entre la expresión del afecto y la instrumentación, puesto que las arias más intensas son las que se acompañan por más instrumentos. Esto se percibe claramente en “È l’amore un crudo foco”, en la que a cantante y bajo continuo se añaden tres partes instrumentales:⁴⁷

Ej. 3.11 A. Scarlatti: *Comodo Antonino*, “È l’amore un crudo foco” (I, 10), cc. 6-20

⁴⁵ Patrizio Barbieri: “L’espressione degli ‘affetti’ mediante l’inequale accordatura degli instrumenti da tasto nel settecento veneto”, *Convegno di studi “Organaria veneta: patrimonio e salvaguardia”* (Vicenza: Centro studi di arte organaria veneta, 1986), p. 66.

⁴⁶ El argumento de *Comodo Antonino* se inspira en un personaje histórico, Lucio Aurelio Cómodo Antonino, emperador del Imperio romano (177-192). El final de la ópera, en el que el tirano se arrepiente y cede el trono a su rival, responde a la convención del *lieto fine*.

⁴⁷ Por las claves utilizadas y las características de la escritura se deduce que corresponden con Violines I, Violines II y Violas.

System 11. Voz part: *stan - te in se - no e il cor* (red box around *se co*). B.c. part: *6 5 6 5*.

System 12. Voz part: *stan* (red box around *stan*). B.c. part: *6 # 6 #6 5 6*.

System 13. Voz part: *te in - se - no e il cor* (red box around *se co - stan*). B.c. part: *# 6 6 5 4 3*.

System 19. Voz part: *te in* (red box around *te in*, green circle around *te*). B.c. part: *in se - no il cor*.

En este fragmento, la entrada del solista resulta muy efectista, dado que se produce sin ningún tipo de acompañamiento instrumental, lo que ofrece al cantante la oportunidad de añadir ornamentación o alargar las duraciones (*rubato*). Sin duda, destacan los dos melismas que se desarrollan con valores excepcionalmente breves en las arias de este personaje (fusas) junto con el solo de violín, que alcanza el Fa#₅⁴⁸ (c. 20). Llama la atención que el melisma se haga sobre la palabra “costante” (constante) en vez de sobre “crudo foco” (fuego cruel) o “cor” (corazón); puede interpretarse como un guiño del compositor para indicar que el amor al que Antonino se refiere –el de Marzia hacia él– no es tan sólido como cree. Es decir, como una manera de externalizar una contradicción interna del personaje, subrayada por la constancia de la armonía frente a la inconstancia de la melodía. Significativamente, el segundo melisma (c. 19) se cierra con un intervalo de séptima disminuida, de especial peso expresivo. Así se aprovechan las características técnicas de Cortona para realzar el texto del aria:

È l'amore un crudo foco Se costante in seno è il cor.	El amor es un fuego cruel Si constante en el seno es el corazón.
Mà se varia il suo piacere È lusinga del pensiere È soave il suo dolor.	Pero sì [el objeto de] su placer cambia Y seduce el pensamiento Es dulce su dolor.

Este tipo de recursos contrasta con los que Scarlatti dedica al personaje de Pompejano, interpretado por la soprano Maria Maddalena Musi, al que encomienda numerosas arias *di bravura*. Un ejemplo es la sección A de “Sveglia il foco alma guerriera”, aria de este personaje con varias similitudes con la anterior de Antonino: misma plantilla instrumental, presencia de melismas y expresión muy marcada del afecto:

⁴⁸ Se trata de la nota más aguda aparecida en las partes instrumentales de las veintiséis arias. Este mismo sonido también se encuentra en “Vezzasette/Pupillette”, de *Antonino*.

Ej. 3.12 A. Scarlatti: *Comodo Antonino*, “Sveglia il foco alma guerriera” (II, 19), cc. 3-19.

Allegro

Voz

Sue - glia il fo co al - ma guer - rie

B.c.

Voz

ra è al - la pa - tria pri - gio - ne - ra do - na al fin la - li - ber -

B.c.

Voz

Solo

B.c.

The image displays two systems of musical notation. The first system (top) features a vocal line (Voz) and a basso continuo line (B.c.). The vocal line includes the lyrics "do-na al fin la li - ber-tà" and is marked with "Tutti" and "Solo". The second system (bottom) continues the vocal line with the lyrics "la li - ber-tà" and the basso continuo line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like "Tutti" and "Solo".

A pesar de los paralelismos, hay varios elementos que contrastan con “È l'amore un crudo foco”. Por descontado, la tonalidad (La M) y el tempo (allegro) aseguran un efecto muy diferente que el del aria asignada a Cecchi. El gran melisma sobre “libertà” (libertad) se prolonga durante siete compases con repetidos ascensos y descensos. Asimismo, destaca la escala ascendente Mi₃-La₄ (c. 17) que continúa descendente La₄-La₃ (c.18); de hecho, alcanza sonidos más agudos que los melismas del aria de Cecchi. Todo este fragmento exige el dominio de la *coloratura*, la afinación y el *fiato*, teniendo en cuenta que, durante diecisiete compases, la cantante sólo tiene dos silencios de corchea para respirar.⁴⁹ Al igual que en el caso de Cortona, hay fragmentos de diálogo entre la voz y el violín solista, aunque es remarcable que, en este caso, el instrumento hace líneas melódicas paralelas a la de la voz, en terceras; en el anterior, las melodías son más independientes.

Todos estos detalles ponen de manifiesto que, dentro de la misma obra, Scarlatti utilizó recursos distintos para dos cantantes con registro vocal afín. Es

⁴⁹ Aunque hay otros momentos donde es posible tomar aire después de figuras largas que coinciden con final de palabra. Además, la velocidad rápida también facilita en cierta medida la continuidad del aire.

evidente que existen elementos compartidos, a veces explicables por las convenciones vigentes, y otras por la lógica compositiva del autor. Pero, sobre todo, hay dos aproximaciones cualitativamente distintas, con tipos de dificultades diferenciados según el caso, y recurrentes a lo largo de la ópera. A Cecchi le concedió más momentos de lirismo y dulzura no exentos de dificultades técnicas notables; a Musi destinó páginas más virtuosas. De este modo, no sólo logra diferenciar los personajes, profundizar en sus respectivos arcos dramáticos, sino también potenciar cualidades vocales casi opuestas que, además de adaptarse a las habilidades técnicas de cada uno, pudieron haber evitado posibles recelos entre ambos, cuya existencia queda apuntada en la citada carta de Colens.⁵⁰

Por su parte, Bononcini sigue la misma estrategia de aprovechar las cualidades expresivas de Cecchi, si bien incluye más pasajes virtuosísticos en el papel de Turno de los que pueden encontrarse en el de Antonino. En numerosos fragmentos, demanda del cantante ornamentos, tanto en *tempi* lentos como rápidos, con finalidad expresiva de acuerdo al texto. Del lado de las arias más lentas, en la línea de “È l’amore un crudo foco”, hay varios casos en la ópera de Bononcini, aunque no alcanzan el nivel de sofisticación de ésta. Las más elaboradas son “Se vedi il Mar senz’onde” y “Non disprezzar”.⁵¹

Con respecto a las arias rápidas de *Camilla* con una escritura más virtuosística, destaca “Barbara si t’intendo”, la primera de Turno. En la sección B, el compositor escribe *coloratura* en forma de melisma en “ingannarmi” (engañarme), cuando Almeste acusa a Lavinia de no amarlo sinceramente:

Ej. 3.13 G. Bononcini: *Il Trionfo di Camilla*, “Barbara si t’intendo” (I, 5), cc. 18-23.

⁵⁰ Carta de Vicente Colens, Venecia a Diego Cabrerros, Roma, 25-02-1696. Archivo Ducal de Medinaceli, sección Archivo Histórico, Legajo 14, ramo 3, carta 1. Transcripción en Apéndice I.

⁵¹ V. subepígrafe 3.2.

En las arias de *L'Emireno* sucede lo mismo que hemos visto en *Antonino* y *Camilla*: predomina el carácter tierno, melancólico o pastoril, aunque también hay algunas con rasgos más virtuosísticos. En este sentido, destaca “Mio core, e che ne dici”, en cuya sección B se encuentra un Re tenido para que el cantante realice una *messia di voce* (cc. 19-22) sobre “resister” (resistir) que ilustra el significado de la palabra. Es la única de las nueve arias de Almeste en que se indica un tempo rápido, lo que, unido a los saltos melódicos de 5^{as} (c.17), y la figuración en semicorcheas con puntillo y fusas del bajo continuo, la convierte en la más virtuosística del personaje.

Ej. 3.14 A. Scarlatti: *L'Emireno*, “Mio core, e che ne dici” (I, 12), cc. 16-24.

Finalmente, cabe destacar “Delizia è la mia pena”,⁵² para dos instrumentos,⁵³ voz y continuo. La sección B es interesante por la modulación de La M a La m cuando el texto se refiere a los sufrimientos inherentes al amor. A lo largo de la melodía aparece el Sib como nota de paso hasta que en los cc. 30 y 34 se concreta como parte del segundo grado rebajado en primera inversión (sexta napolitana) en “martiri” (tormentos). Esta escritura propicia que el cantante cambie el timbre en estos sonidos. También hay valores largos sobre “te” (ti) para las *messe di voce*, aunque no tan prolongados como en la sección A:

⁵² Una grabación de esta aria puede encontrarse en Alessandro Scarlatti: *Rosinda ed Emireno. Arias and duets from the opera “L'Emireno”*. 2014. CD. Pan Classics. PC10303. Conviene advertir que el álbum asigna erróneamente esta aria al personaje de Rosinda.

⁵³ Por la escritura y el uso de la clave de sol, los instrumentos pueden ser dos violines, o dos cornetos –o un violín y un corneto– dado que en otras arias se indican expresamente.

Ej. 3.15 A. Scarlatti: *L'Emireno*, “Delizia è la mia pena” (III, 17), cc. 28-36.

The image shows two staves of a musical score. The top staff is the vocal line (Voz) and the bottom staff is the basso continuo line (B.c.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Adagio'. The lyrics are written below the vocal line. There are two red boxes on the vocal line, one around the first 'già per tè' and another around the second 'già per tè'. There is a purple box on the basso continuo line around the phrase 'quei mar-ti'. There are also green circles around some notes in the vocal line.

A través de los fragmentos seleccionados, se observa en las tres óperas una predilección recurrente por encomendar a Cortona sobre todo arias de carácter melancólico o dulce, de gran intensidad expresiva. Asimismo, hay piezas donde se detectan pasajes más virtuosísticos, cuyos recursos también buscan la expresión del afecto, pero no alcanzan el nivel de dificultad o lucimiento de las arias *di bravura* interpretadas por otros cantantes de la compañía, como Musi.

4. CONCLUSIONES

El proceso creativo que dio lugar a las óperas estudiadas fue muy complejo en el sentido de que hubo muchas variables que influyeron en él: desde los intereses personales y políticos de Medinaceli hasta las convenciones de la época, pasando por los gustos del público. Dentro de este entramado cabe preguntarse por el peso que el conocimiento de las habilidades vocales y expresivas de los cantantes pudo tener sobre los compositores a la hora de escribir sus obras. Según se desprende del análisis realizado, en el caso de las arias de Cecchi se reconocen, en compositores distintos, patrones recurrentes y diferenciados de otros personajes que corroboran esta hipótesis. Dicho de otro modo: hay ciertas decisiones musicales recurrentes que encajan con la explicación de que los compositores tuvieron en cuenta los rasgos interpretativos del cantante; decisiones que, de otra forma, no se entenderían.

Parece claro que las veintiséis arias estudiadas están pensadas para una voz con tesitura aguda capaz de cantar con solvencia en todos sus registros. Tanto Scarlatti como Bononcini muestran una preferencia por la tesitura aguda y, aunque se reconocen abundantes incursiones en el registro de pecho, no hay melodías que se desarrollen por completo en el registro más grave. Cuando escribieron para Cecchi, ambos compositores emplearon un ámbito cuyo límite agudo se sitúa entre el Fa \sharp_4 y el Sol \sharp_4 , con especial prevalencia del Sol $_4$. En cambio, otras arias para soprano de las mismas óperas, y arias para *castrati* de diferentes composiciones de Scarlatti y Bononcini, alcanzan sonidos mucho más agudos. Se trata de unas decisiones coherentes con el hecho de que las *messe di voce* no sean muy largas y no se produzcan en sonidos excesivamente agudos. Todo esto supone que las obras estudiadas no llegan al extremo de la voz de los *castrati*, lo que permitiría que Cecchi mostrara sus habilidades sin forzar su técnica. También, y de forma no excluyente, puede deducirse que su tesitura era más limitada que la de otros *castrati*.

La presencia de melodías que demandan continuos cambios de registro –y mecanismo de vibración– también es constante en arias de las tres óperas. Sería lógico pensar que Scarlatti y Bononcini utilizaron este recurso con tanta profusión porque sabían que Cecchi podía realizar estos cambios sin variar la emisión del sonido. El hecho de que los compositores explotaran esta habilidad, que era una cualidad muy valorada entre los *castrati* que demostraba

superioridad técnica y distinción, sugiere que era una de las habilidades más valoradas de Cecchi. Probablemente también pueda relacionarse con el gusto del público por intérpretes que cantaran en diversos registros de la tesitura, pero es algo que habría que confirmar documentalmente.

Ambos compositores coinciden también en encomendar a Cortona arias que demandan del cantante la expresión dulce, melancólica, con *tempi* en su mayoría lentos. No parece una simple casualidad que a Cecchi se le reservaran arias de carácter íntimo, con varios momentos en que el continuo calla para permitirle modificar la velocidad y añadir ornamentación. En el caso de Scarlatti, también se observa una correlación entre la instrumentación y la intensidad de la expresión del aria, al menos en *Antonino*. Por descontado, esto no quiere decir que no existan alardes virtuosísticos en las de Cecchi. Aun así, las arias escritas para él contrastan con la escritura de papeles destinados a otros cantantes de la misma tesitura, como vimos en el caso de Musi. Por tanto, se reconoce una tendencia que se puede relacionar con varios aspectos: la diferenciación de personajes —aunque habría que preguntarse por qué los roles asignados al cantante son similares entre sí—, los rasgos interpretativos, y el deseo de evitar celos entre los cantantes, preocupación que ya estuvo presente durante los preparativos de la temporada.

Contemplar las óperas como subproductos de la labor de un grupo de personas permite entender mejor el proceso creativo y el contexto en que se llevó a cabo, lo que abre nuevas líneas de investigación. Por supuesto, se puede trasladar este acercamiento al resto de cantantes de la compañía, o a otros casos en que la colaboración entre mecenas, compositor, libretista y cantantes quede acreditada. Además, es posible proponer la edición, grabación o ejecución en concierto del repertorio examinado (u otro derivado de un caso de estudio distinto). De esta manera, el eje en torno al cual giraría la interpretación no sería el compositor ni la obra, sino el intérprete y, lo que es más estimulante, el proceso de creación. En definitiva, se trata de una línea de trabajo con mucho recorrido, capaz de generar nuevas lecturas aplicables tanto en el ámbito de la musicología como en el de la *performance practice*.

BIBLIOGRAFÍA Y SITOGRAFÍA

Aguilar Rancel, Miguel Ángel: *Contratenores. Conceptualizaciones sobre una tipología vocal desde una visión del siglo XXI* (Tesis Doctoral, Universidad de La Rioja, 2013).

Barbieri, Patrizio: "L'espressione degli 'affetti' mediante l'ineguale accordatura degli instrumenti da tasto nel settecento veneto", *Convegno di studi "Organaria veneta: patrimonio e salvaguardia"* (Vicenza: Centro studi di arte organaria veneta, 1986), pp. 42-67.

Bartel, Dietrich: *Musica Poetica. Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1997).

Bianconi, Lorenzo y Giordio Pestelli (eds.): *Il sistema produttivo e le sue competenze*, Storia dell'opera italiana, vol. 4 (Turín: EDT, 1987).

Bianconi, Lorenzo: "Parole, azione, musica: Don Alonso vs Don Bartolo", *Il Saggiatore Musicale*, XII (2005), pp. 35-66.

Carter, Stewart y Jerefy Kite-Powell (eds.): *A performer's guide to Seventeenth-Century music* (Bloomington, Indiana University Press, 2012, s. p.

Chappel, Jeffrey: "What Is «Character» In Music?", *Jeffrey Chappel Pianist. Answers, Interpretation, Teaching*, <http://jeffreychappell.com/pianist/what-is-character-in-music/> (consulta: 22/05/18).

Chung-Ahn, Gloria Chu young: "Performance Practice of Baroque Opera", *An Introduction to the Art of Singing Italian Baroque Opera* (Tesis Doctoral, University of California, 2015).

Cook, Nicholas: "Analysing Performance and Performing Analysis", Nicholas Cook y Mark Everist (eds.): *Rethinking Music* (Oxford: Oxford University Press, 1999).

Dickey, Bruce: "Ornamentation in Early Seventeenth-Century Italian Music", Stewart Carter y Jerefy Kite-Powell (eds.): *A performer's guide to Seventeenth-Century music* (Bloomington, Indiana University Press, 2012), s. p.

Domínguez Rodríguez, José María: *Mecenazgo musical del IX Duque de Medinaceli: Roma-Nápoles-Madrid, 1687-1710* (Tesis Doctoral, UCM, 2010).

—: *Roma, Nápoles, Madrid. Mecenazgo musical del Duque de Medinaceli, 1687-1710* (Kassel: Edition Reichenberger, 2013).

Donington, Robert: *Baroque music: style and performance* (Nueva York: W.W. Norton and Company, 1982).

Freitas, Roger: *Portrait of a castrato. Politics, patronage and music in the life of Atto Melani* (Cambridge: Cambridge University Press, 2009).

Gentile, Elena: "Cecchi, Domenico, detto il Cortona", *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 23 (1979), http://www.treccani.it/enciclopedia/cecchi-domenico-detto-il-cortona_%28Dizionario-Biografico%29/ (consulta: 18/03/18).

Harris, Lucas: "Vocal Ornaments in the Seventeenth Century", *Toronto Continuo Collective*, 2002
<http://www.continuo.ca/files/Vocal%20ornamentation%20in%20Italy.pdf>
(consulta: 20/05/17).

Jander, Owen et al.: "Soprano", *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026243> (consulta: 01/05/18).

Medina, Ángel: *Los atributos del capón. Imagen histórica de los cantores castrados en España*, (Madrid: ICCMU, 2001).

North, Roger: *Cursory Notes of Musicke (c. 1698-c. 1703): A Physical, Psychological and Critical Theory*, M. Chan y J.C. Kassler (eds.) (Kensington: Australia, 1986).

Ravens, Simon: *The Supernatural Voice. A History of High Male Singing* (Woodbridge: The Boydell Press, 2014).

Rosselli, John: "Castrato", *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005146> (consulta: 20-05-18).

Roubeau, Bernard, Nathalie Henrich y Michèle Castellengo: "Laryngeal Vibratory Mechanism: The Notion of Vocal Register Revisited", *Journal of Voice*, 23:4 (2009), pp. 425-438.

Stein, Louise K.: "¿Escuchando a Calderón? Arias y cantantes en *L'Aldimiro* y *La Psiche* de Alessandro Scarlatti", Fausta Antonucci y Anna Tedesco (eds.): *La Comedia Nueva e le scene italiane nel seicento* (Florencia: Leo S. Olschki Editore, 2016), pp. 199-219.

Strohm, Reinhard: "Alessandro Scarlatti and the eighteenth century", *Essays on Handel and Italian Opera* (Cambridge: Cambridge University Press, 1985), pp 15-33.

Wistreich, Richard: "17. Vocal performance in the seventeenth century", Colin Lawson y Robin Stowell (eds.): *The Cambridge history of musical performance* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), pp. 398-420.

APÉNDICE I: DOCUMENTACIÓN

A continuación se transcriben las cartas relacionadas con el caso de estudio a las que se ha hecho alusión en el texto. Antes de las transcripciones se indican los datos del documento original y el lugar de conservación.

Carta de Vicente Colens, Venecia a Diego Cabrereros, Roma, 25-02-1696.⁵⁴
Archivo Ducal de Medinaceli, sección Archivo Histórico, Legajo 14, ramo 3, carta 1.

Mi Sr. y mi Amigo: con la favorecida carta de Vuestra merced de 18 del que corre recibo las nuevas de su salud muy correspondientes a mis deseos, y habiéndolas celebrado con lleno regocijo suplico a V. M. me favorezca también con muchas órdenes de su servicio en que se cumple mi segura obediencia. En ejecución de lo que Vuestra Merced me manda de orden de Su Excelencia, he hablado con los Birtuosones [sic] Cortona y Pestochin [Pistocchi] expresándoles en su nombre el deseo de Su Excelencia de que vayan a cantar a Nápoles el próximo Carnaval. Hame respondido el primero está prontísimo desde luego a obedecer a Su Excelencia por habérselo mandado así el Sr. Duque de Mantua y por el genio particular que tiene de servir a Su Excelencia, pero el segundo me ha dicho cuasi con lágrimas a los ojos se halla imposibilitado de recibir esta honra a causa de haber tomado servicio con el Príncipe de Anspach y querer este el Venturo Carnaval hacer una ópera en su Casa en la cual ha de ser Pistacho [Pistocchi] la principal parte y espera de la benignidad de Su Excelencia que le compadecerá como él mismo me ha dicho se lo suplicará esta noche con carta suya, y que espera lograr esta fortuna el siguiente año. Pasé después a hablar a Cortona sobre su pretensión cuanto al precio a que me respondió que esta proposición era ociosa con él, pues además de que iba a servir a Su Excelencia de orden de su soberano le asistía un particular genio de estar debajo del amparo y protección de Su Excelencia a quien viera esclavo por haber querido emplear su corta habilidad cuando en Nápoles se habían oído los primeros Virtuosos de Italia, que lo que me pedía era suplicase a Su Excelencia que cuando resolviese llamarle se le avisase con un poco de anticipación para poder tomar sus medidas justas en el viaje y no encontrar en el peligro de las mutaciones. Y aquí sí me dio a entender tácitamente que Su Excelencia habría de suministrar los medios para hacerle. Las virtuosas que irán son Barbaducha Romana [Barbara Riccioni] y Madalena Mignatti. La primera recita presentemente y con gran aplauso en este teatro de San Lucas, y la Segunda en Milán. Ambas a dos son Músicas del duque de Mantua y a cual mejor en su profesión. Barbara que es toda de Cortona es cuatro años más anciana en el Servicio del Duque, y por esta causa pretenderá la primacía en las óperas; pero esto estando allá Su Excelencia lo ajustará de modo que todas queden gustosas. Hame parecido advertir a Vuestra merced para que lo ponga en la noticia de Su Excelencia a fin que pueda gobernarse en el regalo que hubiere de hacer a Cortona, que yo sé de cierta ciencia que el hermano del Abad Grimani le hizo hablar la semana pasada para empeñarle a cantar el Venturo Carnaval en su teatro de Sn. Juan Crisóstomo [S. Giovanni Grisostomo] ofreciéndole dos mil ducados de esta moneda que hay en 450 doblas de Italia, de que se excusó diciendo está empeñado con el Condestable Colonna. En San Lucas adonde recita ahora me dicen le dan 400 doblas; pero esto no lo aseguro porque no lo sé de cierto. Informaréme mejor y avisaré de ello a Vuestra Merced a quien suplico me ponga a

⁵⁴ Transcripción extraída de José María Domínguez Rodríguez (2010): *op. cit.*, vol. II, pp. 66-67.

los pies de Su Excelencia cuyas órdenes aguardaré así en esto como en todo lo demás que se dignare mandarme. Esta mañana he vuelto a ver al Glorioso s.r Bartolomé el cuál está algo más avanzado y me ha ofrecido Carlos Lot dármele en perfección a la mitad de la cuaresma. Dios lo haga y guarde a Vuestra merced. Felices años como deseo y he menester. Venecia, 25 de febrero 1696.

[Aparte:] En este punto acaba de enviarme Pestochin [Pistocchi] su carta adjunta para Su Excelencia.

[Rúbrica:] Besa la mano de Vuestra merced su más rendido servidor y fiel amigo, Vicente Colens

Carta de Francesco Resta, Nápoles a Paolo Spinola Doria III Marqués de los Balbases, Madrid, 16-11-1696.⁵⁵

Archivo de la Casa Ducal de Alburquerque (Cuéllar), 107 nº 4.

Según avisé a Vuestra Excelencia el correo pasado acerca la Academia que se disponía en Palacio, se tuvo en efecto el día 4 y concurrieron a ella más de 2000 [sic] entre Poetas y oradores, en un gran salón, magníficamente preparado, asistiendo el Señor virrey debajo del dosel, con los dos ss.res Cardenales Carrafa, y Cantelmo. Hubo lindas composiciones, y la intelectual por precepto, también hizo su parte, y me parece se imprimirá un libro de todo, si así lo gustan sus autores. El martes 6 del corriente, la cuadrilla de los 48 caballeros, hizo su máscara, y bailes en Palacio, y después una famosa música y festín, en el cual intervinieron, y danzaron las principales damas de esta ciudad, según es costumbre [...]

Dentro de 4 días se empezará aquí la ópera que dicen saldrá famosa, porque el Señor virrey ha procurado los mejores músicos, con que me persuado estará alegremente la nobleza y el pueblo, este carnaval, aunque aseguro a Vuestra excelencia que no deseara me tocara de asistir al teatro dos veces la semana, como me sucedió el año pasado, porque ya estoy cansado de comedias y solo la intelectual piensa a arrobarse, que es lo más seguro.

⁵⁵ Transcripción extraída de José María Domínguez Rodríguez (2010): *op. cit.*, vol. II, p. 86.

APÉNDICE II: EDICIÓN Y TRADUCCIÓN DE LOS TEXTOS DE LAS ARIAS COMPUESTAS PARA CECCHI EN LA TEMPORADA NAPOLITANA DE 1696-97

En todos los casos, se ha optado por dejar en mayúscula la letra inicial de cada verso, siguiendo el ejemplo del Proyecto CLORI. Además, se han actualizado las grafías según el uso moderno. En las traducciones se han añadido signos de puntuación que ayudan a comprender mejor el sentido de los textos.

COMODO ANTONINO (FRANCESCO MARIA PAGLIA)

Textos de las arias de Antonino, personaje interpretado en el estreno de la ópera (18-11-1896) por Domenico Cecchi ‘il Cortona’.

Textos extraídos de la primera edición del libreto:

Francesco Maria Paglia: *Comodo Antonino, dramma per musica* (Nápoles: Michele Luigi Mutio, 1696).⁵⁶

1. “Che dolce errore” (Acto I escena 8)

Che dolce errore, Che bel desio. Monarca io sono Quando condanno, Quando perdono:	Qué dulce error Qué hermoso deseo. Monarca soy Cuando condeno, Cuando perdono.
Poi dell'affanno Sento el flagello, Di me mi scordo. Non son più quello Sol il mio ricordo Che regna amore Per te cor mio.	Después del afán Siento el flagelo, De mí me olvido. Ya no soy aquél; Sino solo mi recuerdo Que reina, amor, Para ti, corazón mío.

2. “É l’amore crudo foco” (Acto I escena 10)

È l'amore un crudo foco Se costante in seno è il cor.	El amor es un fuego cruel Si constante en el seno es el corazón.
Ma se varia il suo piacere E lusinga del pensiero É soave il suo dolor.	Pero si [el objeto de] su placer cambia Y seduce el pensamiento Es dulce su dolor.

⁵⁶ Libreto digitalizado en corago.unibo.it.

3. “No mio bene, no mia vita” (Atto I scena 17)

No, mio bene, no, mia vita Non partir: sospendi il piede.	No, mi bien, no, mi vida No te vayas; detén el pie.
Se ti par d’esser tradita Lega meglio la mia fede.	Si crees que eres traicionada Ata mi fidelidad mejor.

4. “Bendato Pargoletto” (Atto II, scena 3)

Bendato Pargoletto Vuoi farmi sospirar, Mà non è vero.	Vendado pequeñajo [Cupido] Quieres hacerme suspirar Pero no es verdad.
Se una beltà Mi fà Penar Consola un altro oggetto Il mio pensiero.	Si una belleza Me hace Penar Otro objeto consuela Mi pensamiento.

5. “Coronata di lauri” (Atto II, scena 15).

Coronata di lauri, e di mirti Oggi il Lazio mia Dea ti vedrà	Coronada de laureles, y de mirtos Hoy el Lacio, te verá como mi diosa.
Ed il primo che deggia obedirti Sappi, oh, bella, che Augusto sarà.	Y el primero que tendrá que obedecerte Has de saber, preciosa, que será Augusto.

6. “Cara, e dolce rimembranza” (Atto II, scena 16)

Cara, e dolce rimembranza Tu mi fai languir così.	Querido y dulce recuerdo Me haces languidecer tanto.
Già ritorna la speranza Di goder quella sembianza, Ch’il pensier m’incenerì.	Ya vuelve la esperanza De disfrutar de aquel semblante, Que me inflamó el pensamiento.

7. Comodo Antonino: “Vezzasette/Pupillette” (Atto III, scena 1)

Vezzasette Pupillette Voi regnate Io servirò.	Graciosillas Pupilitas Vosotras reinad Que yo seré siervo.
Dominate Quel destin che mi legò.	Dominad Ese destino que me ató.

8. Comodo Antonino: "Col'arco del tuo ciglio" (Acto III, escena 2)

Coll'arco del tuo ciglio Spietato Il Nume alato Scocca saette al cor.	Con el arco de tus pestañas Despiadado El numen alado Lanza fechas a mi corazón.
Poi su quell'arco assiso Trionfa il suo rigor.	Después, apoyado sobre aquel arco Triunfa su rigor.

9. Comodo Antonino: "La bellezza/Del Sol ch'adoro" (Acto III, escena 9)

La bellezza Del Sol ch'adoro Per un'ombra non perderò;	La belleza Del Sol que adoro Por una sombra no perderé.
La ricchezza D'un bel tesoro Per un ombra non lascierò.	La riqueza De un hermoso tesoro Por una sombra no dejaré.

10. "Non mi negate" (Acto III, escena 20)

Non mi negate Pupille ingrate D'un solo sguardo L'accesso ardor.	No me neguéis Pupilas ingratas De una sola mirada El encendido ardor.
Benche scoccate La luce, e il dardo, Piace al mio Cor.	Aunque disparáis La luz, y el dardo, Le gusta a mi corazón.

IL TRIONFO DI CAMILLA (SILVIO STAMPIGLIA)

Textos de las arias de Turno, personaje interpretado en el estreno de la ópera (27-12-1896) por Domenico Cecchi 'il Cortona'.

Textos extraídos de la primera edición del libreto:

Silvio Stampiglia: *Il Tionfo di Camilla, Regina de' Volsci* (Nápoles: Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio, 1696).⁵⁷

1. "Barbara sì t'intendo" (Acto I, escena 5)

Barbara sì, t'intendo T'intendo sì crudel:	Bárbara, sí: te conozco Te conozco cruel.
Non m'ami per amarmi Ma sol per ingannarmi Per essermi infedel.	No me amas por amarme Sino sólo para engañarme, Para serme infiel.

2. "Mai non si vide ancor" (Acto I, escena 15)

Mai non si vide ancor Più bella fedeltà, beltà più fida;	Nunca se vio todavía (hasta ahora) Una lealtad más hermosa, una belleza más fiel;
E pur io fui sì cieco, Che seco Usai rigor, Ed or de'miei disprezzi Amor mi sgrida	Y sin embargo yo estaba tan ciego Que con ella Usé el rigor, Y ahora me reprocha el Amor de mis desprecios.

3. "Consiglio, ed aita" (Acto II, escena 6)

Consiglio, ed aita A l'alma smarrita Chi porge? Chi dà?	Consejo y ayuda, Al alma perdida, ¿Quién proporciona? ¿Quién da?
Che in tanto periglio Aita, consiglio Mancando mi và.	Que en tanto peligro Ayuda y consejo Me van faltando.

4. "Sen vola il Dio d'amore" (Acto II, escena 10)

Sen vola il Dio d'amore Intorno alla mia bella, E dice: «oh, quanto è cara, oh, quanto è vaga!».	Vuela el Dios del amor Alrededor de mi amada, Y dice. «¡Qué adorable! ¡Qué bella!».
E poi tutto stupore Fissando i lumi in quella, Soggiunge, oh, come alletta, oh, come impiaga.	Y luego todo asombro Fijando los ojos en ella, Añade [Cupido]: ¡Oh! ¡Qué atractiva! ¡Oh! [¡Cuánto dolor causa!]

⁵⁷ Libreto digitalizado en corago.unibo.it.

5. "Tiranna gelosia" (Atto II scena 17)

<p>Tiranna gelosia Quanto più tenta offendere, Tanto più degna splendere La fede mia Vedrà.</p>	<p>Celos tiranos: Cuanto más tratan de ofender, Tanto más digna resplandecer Mi fidelidad Verán.</p>
<p>Ma solo Mi son d'acerbo Duolo Le pene Del mio bene, Perche il timor superbo Del suo dolor sen vâ.</p>	<p>Pero solo Me provocan áspero Dolor Las penas De mi amada, Porque el temor penetrante Del dolor [que me causa] se olvida.</p>

6. "Se vedi il Mar senz'onde" (Atto III, scena 6)

<p>Se vedi il Mar senz' onde, E senz' arene il lido, Dì pur ch'io sono infido, E che son traditor.</p>	<p>Si ves el Mar sin olas, Y sin arenas la playa, Atrévete a decir que soy infiel. Y que soy un traidor.</p>
<p>Se quando il Sol s'asconde Non miri in Ciel le estelle, Dì pur, ch'io son ribelle Al core del mio cor.</p>	<p>Si cuando el Sol se esconde No ves las estrellas en el cielo, Atrévete a decirle que soy un rebelde Al corazón de mi corazón.</p>

7. "Non disprezzar chi t'ama" (Atto III, scena 11)

<p>Non disprezzar chi t'ama Chi vita sua ti chiama; Per voi pupille belle Ah, ah ch'io moro.</p>	<p>No desprecies a quien te ama A quien dice que eres su vida, Por vosotras, hermosas pupilas, Ah, ah, me muero.</p>
<p>Costante sol ben mio Te voglio, e te desio Sospiro il tuo bel seno, e i labbri adoro.</p>	<p>Costante bien mío Te quiero y te deseo Suspiro por tu bello pecho, y tus labios adoro.</p>

L'EMIRENO (FRANCESCO MARIA PAGLIA)

Textos de las arias de Almeste, personaje interpretado en el estreno de la ópera (02-02-1897) por el castrato Domenico Cecchi 'il Cortona'.

Textos extraídos de la primera edición del libreto:

Francesco Maria Paglia: *L'Emireno overo Il consiglio dell'ombra* (Nápoles: Dom. Ant. Parrino e Michele Luigi Mutio, 1697).⁵⁸

1. "Se mi fuggi ad ogni passo" (Acto I, escena 10)

Se mi fuggi ad ogni passo, Sembri un Río Ed il Tantalo son' io.	Si huyes de mí a cada paso, Pareces un Río Y Tántalo soy yo.
Sembri un sasso Ed è Sisifo il cor mio	Pareces una piedra Y mi corazón es Sisifo

2. "Mio core, e che ne dici" (Acto I, escena 12).

Mio core, e che ne dici? Momento Dì contento Tu sperì, sì, ò no?	Mi corazón, ¿qué dices? Momento De alegría Esperas, ¿sí, o no?
Son troppi i tuoi nemici Resister non si può.	Tus enemigos son demasiados Resistir no se puede.

3. "Avrà più merito" (Acto I, escena 16).

Avrà più merito L'alma ch' è stabile Nel suo dolor.	Tendrá más mérito El alma que es estable En su dolor.
Se il mio bell' Idolo Sprezza la vittima D'un fido amor.	Si mi hermoso ídolo Desprecia a la víctima De un amor fiel.

4. "Se disciolto avesse il core" (Acto II, escena 11)

Se disciolto avesse il core Il mio bene Alle mie pene Si potrebbe intenerir.	Si suelto tuviera el corazón Mi bien, A mis penas Podría enternecerse.
Ma se in petto Hà un' altro ardore, Sventurato quell' affetto Che pretende di gioir.	Pero si en el pecho Tiene otro ardor, ¡Desventurado ese afecto Que intenta disfrutar!

⁵⁸ Libreto digitalizado en corago.unibo.it.

5. “S’io parlo al Dio d’amore” (Acto II, escena 16)

S’io parlo al Dio d’amore Mi risponde che non sà Se in quel seno giamai goderò.	Si hablo al Dios del amor Me responde que no sabe Si en ese seno me gozaré alguna vez.
S’io parlo alla fortuna Mi risponde che non sà Se in quel soglio giamai regnerò.	Si hablo a la fortuna Me responde que no sabe Si en ese trono reinaré alguna vez.

6. “Venticelli che volate” (Acto II, escena 20)

Venticelli che volate Deh! portate! Al ben che adoro Quelle amare Pene care Che mi sveglia l’arciero d’amor.	Vientecillos que voláis ¡Vamos! Llevad Al bien que adoro Aquellas amargas. Penas queridas Que me despierta el arquero del amor.
E chi sà, che il mio tesoro Non s’avvezi a respirare Coi sospiri del mio cor.	Y quién sabe, si mi tesoro No se acostumbrará a respirar Con los suspiros de mi corazón

7. “Nel Ciel di quel sembiante” (Acto III, escena 5)

Nel Ciel di quel sembiante Risplande un non sò che Maggior della beltà:	En el Cielo de ese semblante Resplandece un no sé qué Mayor que la belleza.
Mi dice il core amante Che seppe al fin dov’ è D’amor la maestà	Mi corazón amante me dice Que supo al fin dónde está De amor la majestad.

8. “Quando mai” (Acto III, escena 8)

Quando mai Verrà quel di Che averai Di me pietà.	¿Alguna vez Llegará aquel día Qué tendrás De mí piedad?
Quando mai dirai Quel sì Mi tiranna deità.	¿Cuándo dirás Ese sí, Mi tirana deidad?

9. Delizia è la mia pena (Acto III, escena 27)

Delizia è la mia pena Felice è la Catena Contenta è la mia fe.	Delicia es mi pena Feliz es la cadena Contenta es mi fidelidad.
O dolci miei sospiri Beati quei martiri Sofferti già per te.	¡Oh! ¡Dulces suspiros míos! Bienaventurados esos suplicios Sufridos ya por ti.

APÉNDICE III: EDICIÓN PRÁCTICA DE LAS ARIAS COMPUESTAS PARA CECCHI EN LA TEMPORADA NAPOLITANA DE 1696-97⁵⁹

COMODO ANTONINO

(FRANCESCO MARIA PAGLIA-ALESSANDRO SCARLATTI)

Partituras de las arias de Antonino, personaje interpretado en el estreno de la ópera (18-11-1896) por Domenico Cecchi ‘il Cortona’.

Edición práctica de las partituras a partir de los siguientes manuscritos:⁶⁰

- Alessandro Scarlatti: *Ariette dell’Opera di Comodo Antonino/Del Sig.r Aless.º Scarlatti*. Signatura: F-Pn RES VMF MS-18.
- Alessandro Scarlatti: *Arie [Comodo Antonino. Antologia]*. Signatura: I-Nc 33.4.6.

Esta edición tiene un carácter práctico, para el estudio de la música. Se ha optado por escribir la voz en clave de sol en vez de clave de do en primera línea, como está en las fuentes examinadas. El bajo continuo se escribe en clave de fa en todo momento, salvo en el caso de “No mio bene, no mia vita”, en que se distingue entre clavicémbalo y violonchelo (en cuya parte hay un fragmento en clave de do en cuarta línea). Las ligaduras y las dinámicas se han respetado, cuando aparecen.

Para los textos, se ha seguido (silenciosamente) la lectura del libreto frente a las de las partituras. Además, se han actualizado las gráficas según el uso moderno.

⁵⁹ En todos los casos, Las transcripciones se han realizado con el software de edición musical MuseScore 2.1.

⁶⁰ Manuscritos digitalizados en imslp.org, internetculturale.it y gallica.bnf.fr.

Che dolce errore

Francesco Maria Paglia

(Acto I, esc. 8)

Alessandro Scarlatti

Adagio

Voz

Che dol - ce dol - ce_er - ro - re che bel de - si_____.

B.c.

#6 6 6 #6 6 6

4

Voz

o che dol_____ ce_er - ro_____ re che bel__ de - si -

B.c.

#6 # 6 b7 7-6 #_____

7

Voz

o che dol_____ - ce_er-_____ - re che bel_____ de - si -

B.c.

7 6 7 6 7-6

10

Voz

Mo - nar - ca io so - no quan - do con - dan -

B.c.

6 6 # # # #

13

Voz

no quan_____ do per - do - no poi del - l'af - fan-

B.c.

5 #_____ # #6 6_____ # # # 6 6 #6

16

Voz

no sen-to_il fla-gel - lo sen-to_il fla-gel - lo

B.c.

6 6 #6 # # # #6

19

Voz

di mè mi scor - do non son più quel - lo

B.c.

6 #6 6 5 6 6 5 # 6 #

4 3 4 3

22

Voz

sol mi ri - cor - do che reg - na a - mo - re per te Cor mi - o

B.c.

#6 5 6 # 5 6

4 3 4 3

25

Voz

cor mi - o che reg - na a - mo - re per te cor mi - o

B.c.

#6 # 6 # 6 6 5 # #6

4 3 4 3

28

Voz

cor mi - o che dol - ce dol - ce er - ro - re che bel de - si

B.c.

6 #6 # 6 # # # 6

4

31

Voz

o cor mi - o che dol - ce er - ro - re che bel de - si

B.c.

#6 6 # 6 6 7-6 #

34

Voz

o cor mi - o che dol - ce er - ro - re che bel de - si - o

B.c.

6 # #

È l'amore un crudo foco

Francesco Maria Paglia

(Acto I, esc. 10)

Alessandro Scarlatti

Adagio

6 6 5 4 3 # 6 #6 #

6

Voz

B.c.

È l'a - mo - re è l'a - mo-re_un cru - do fo - co se co-

5-6 #6 6 4

10

Voz

B.c.

stan - te_in se - no_è_il cor sè co -

6 5 6 5

12

Solo

Voz

stan

B.c.

6 # 6 #6 5 6

16

Tutti

Solo

Voz

te_in_____ - se- no_è il cor

sè co - stan

B.c.

6 6 5 4 3 #

19

Voz

- te_im in se - no_il cor

B.c.

21 Fine

Voz

Mà se va - ria il suo pia-ce - re e lu-

B.c.

6 #6

24 Solo

Voz

sin ga - del pen sie - re è so - a

B.c.

287 D.C. al Fine

Tutti

Voz

- ve il suo do - lor è so - a - ve il suo do - lor

B.c.

b7 # b

No mio bene, no mia vita

Francesco Maria Paglia

(Acto I, esc. 17)

Alessandro Scarlatti

Lento %

Voz

No no no mio be_____ - ne

Violonchelo

3 6 # #

Clavicémbalo

6 #

4

Voz

no no mia vi_____ - ta non_____

Vc.

3 6 # #

Clavm.

6 #

7

Voz

___ par - tir so_____ - spen di il pie - de

Vc.

3 6 # #

Clavm.

6 # #

10

Voz

nò mio be_____ - ne no mia vi_____ - ta non par_____

Vc.

3 6-5

Clavm.

6-5

13

Voz

tir so - spen_____ - di so - spen_____ - di il pie -

Vc.

b6 3 3 # 6

Clavm.

6

16

Voz

de so - spen_____ - di so - spen_____ - di il pie -

Vc.

p # b6 3 3 # 6 #

Clavm.

6

19 Fine

Voz

de Se ti par d'es-ser tra-di_____ - ta

Vc.

3 # b

Clavm.

b

22

Voz

se ti par d'es-ser tra-di_____ - ta Le - ga

Vc.

3 6 6 5 4 3

Clavm.

6

25

Voz

me - glio le - ga me - glio la mia fe_____ - de Le - ga

Vc.

6 6 5 \flat 6 6 5 # 6 #6 6 5

4 4 \flat 3 4 3 3 4 3

Clavm.

28

Voz

me - glio le - ga me - glio la mia fe_____ - de Le - ga

Vc.

\flat 3

Clavm.

3

31

D.S. al Fine

Voz

me - glio la mia fe_____ - de

Vc.

6 3

Clavm.

3

Bendato pargoletto

Francesco Maria Paglia

(Acto II, esc. 3)

Alessandro Scarlatti

Voz

B.c.

6 6 6 6 6 6

4

Voz

B.c.

Ben - da - to par - go - let - to ben - da - to par - go - let - to vuoi

6 6 6 6 6 6

7

Voz

B.c.

far - mi - so - spi - rar mà non è ve - ro no no non è ve -

6 6 6 6 6 6

10

Voz

B.c.

ro mà non è ve - ro no no non è ve -

6 6 6 6 6 6

13 Fine

Voz

ro Se_u - na___ bel___ - tà mi fà___ pen___ - sar con - so - la_un al - tro_og

B.c.

#6 6 b6 6 b6

16

Voz

get - to il mi-o pen_ - sie - ro se_u - na___ bel___ tà mi fa pe___ - nar con -

B.c.

b b b b b6 6

19 D.S. al Fine

Voz

so - la_un al - tro_og - get - to il mi- o pen_ - sie - ro

B.c.

6 6 6 6 6 5 4 3

Coronata di lauri

Francesco Maria Paglia

(Acto II, esc. 15)

Alessandro Scarlatti

Unisoni con Cornetto

Voz

B.c.

Co - ro - na - ta di lau - ri_e di mir - ti

Unisoni con Cornetto

Voz

B.c.

co - ro - na - ta di lau - ri_e di mir - ti

Unisoni con Cornetto

Voz

B.c.

og - gi il La - zio mia Dea ti ve - drà

Unisoni con Cornetto

Voz

B.c.

Co - ro - na

13

Unisoni con Cornetto

Voz

B.c.

#6

#

- ta mi - a Dea ti ve - drà co - ro -

16

Unisoni con Cornetto

Voz

B.c.

p

na ta mi - a

6 6 #6 #6 6

19

Unisoni con Cornetto

Voz

B.c.

Fine

Dea ti ven - drà

6 5 4 3 # 6 #

22

Unisoni con Cornetto

Voz

B.c.

Ed il pri - mo che deg - gi - a ob-be-dir - ti sap - pi oh bel - la

#

#

25

Unisoni con Cornetto

Voz

B.c.

sap - pi_oh bel - la bel - la che Au- gus - to sa - rà oh

6 6 5 #6
4 3

28

Unisoni con Cornetto

Voz

B.c.

bel - la oh bel - la sap - pi_oh bel - la bel - la

31

Unisoni con Cornetto

Voz

B.c.

bel - la che Au- gus - to sa - rà

D.C. al Fine

6 #6 # #

Cara, e dolce rimembranza

Francesco Maria Paglia

(Acto II, esc. 16)

Alessandro Scarlatti

Adagio

Cornetto

Voz

B.c.

6 # b5 b5 #

5

Cornetto

Voz

B.c.

Ca - ra, e dol - ce ri - mem - bran - za

b7 6 6 6 # b # 6 5
4 3

9

Cornetto

Voz

B.c.

ca - ra ca - ra_e dol - ce ri - mem - bran - za tū mi fai lan - guir co - sì co - sì co -

6 6 6 6 6 7
4 +

12

Cornetto

Voz

B.c.

sì tu mi fai lan - guir co - sì lan guir co -

6 6 5 # 6 # b7 b7 6 5
4 3 5 5 5 4 3

17

Cornetto

Voz

B.c.

sì

5 5 6

Fine

21

Cornetto

Voz

B.c.

Allegro

Già ri-tor-na la spe-ran-za di-go der quel-la sem-bian-za ch'il pen-sier

6 6

25

Cornetto

Voz

B.c.

_ m'in-ce - ne-ri ch'il pen-sier

#6 6 #6 #6 6 #6 6 # 6-5

28

Cornetto

Voz

B.c.

Adagio

D.S. al Fine

_ m'in-ce - ne-rì Ca

6 6 5 6 5 4 3

Vezzose tte Pupillette

Francesco Maria Paglia

(Acto III, esc. 1)

Alessandro Scarlatti

Allegro %

Unisini

Voz

B.c.

Pu-pil- let - te vez_ - zo

4

Unisini

Voz

B.c.

set - te

pu- pil- let - te vez_ - zo

6 5
4 3

6 6

7

Unisini

Voz

B.c.

set - te voi re - gna - te io ser - vi-

6 5 #6 #6 # 6 6 5
4 3 3 3 4 3

10

Unisini

Voz

B.c.

rò

pu-pil-let_ - te vez_ - zo

6 #6 6 6 # 6

13

Unisini

Voz

B.c.

set - te

vez-zo- set - te pu - pil - let - te

6

6

6

p

16

Unisini

Voz

B.c.

Voi re - gna - te

io ser - vi - rò

6

19

Unisini

Voz

B.c.

voi re - gna - te

io ser - vi -

6

6

p

22

Unisini

Voz

B.c.

rò

Do-mi-na

6

Fine

25

Unisini

Voz

B.c.

6 6 # 6 5 3

do - mi - na - te quel des tin che mi le

28

Unisini

Voz

B.c.

6 #6 6 6 # 6 5

gò do - mi - na - te quel de

31

Unisini

Voz

B.c.

6 6 5 3

stin che mi le - gò che mi le - gò

D.S. al Fine

Coll'arco del tuo ciglio

Francesco Maria Paglia

(Acto III, esc. 2)

Alessandro Scarlatti

Violín solo

Voz

B.c.

Coll' ar - co del tuo ci - glio coll ar - co del tuo

6 6 6

4

Vln. solo

Voz

B.c.

ci - glio spie - ta - to_il Nu me_a - la - to

#

7

Vln. solo

Voz

B.c.

scoc

10

Vln. solo

Voz

B.c.

6

13

Vln. solo

Voz

B.c.

ca sa - et - te_al cor

16

Vln. solo

Voz

B.c.

spie - ta - to_il Nu - me_a - la - to

#

#

19

Vln. solo

Voz

B.c.

scoc

#6

22

Vln. solo

Voz

B.c.

- ca sa - et - te_al

#

6

25 Fine

Vln. solo

Voz

cor

B.c.

6 #6 # 6

28

Vln. solo

Voz

Poi su quel - l'ar - co_as - si - so poi su quel - l'ar - co_as

B.c.

6 #6 6 #6

31

Vln. solo

Voz

si - so tri - on

B.c.

#6

34

Vln. solo

Voz

B.c.

- fa il suo ri - gor

6-5

37

Vln. solo

Voz

B.c.

p
trion

#6

40

Vln. solo

Voz

B.c.

- fa il suo ri - gor

D.C. al Fine

6-5

La bellezza | Del sol ch'adoro

Francesco Maria Paglia

(Acto III, esc. 9)

Alessandro Scarlatti

Allegro

Voz

La bel - lez - za del sol ch'a - do - ro per un om - bra non

B.c.

6 # 6 # b # b # 6 #

11

Voz

per - de - rò No, no, no, non per - de - rò non per - de - rò

B.c.

6 # 6 6 6 6 5 4 3 6

Fine

22

Voz

La ric - chez - za d'un bel te - so - ro per un om - bra non las - ce - rò

B.c.

b 6 6 5 4 3

30

Voz

No, no, no, no, no, non las - ce - rò.

B.c.

6 6 6 6 6 5 4 3

36

Voz

No, no, no, no, no, non las - ce - rò.

B.c.

6 6 6 6 6 5 4 3

D.C.

Non mi negate

Francesco Maria Paglia

(Acto III, esc. 20)

Alessandro Scarlatti

Voz

B.c.

6

6

6

6

4-3

3

p

Non mi ne - ga - te pu - pil - le in - gra - te d'un so - lo sguar - do l'ac - ce - so ar - dor

6

6

6

6

6

6

6

Non mi ne - ga - te pu - pil - le in - gra - te d'un so - lo sguar - do l'ac - ce - so ar - dor Non mi ne -

6

6

6

6

6

6

6

9

Fine

ga - te pu - pil - le in - gra - te d'un so - lo sguar - do l'ac - ce - so ar - dor Ben - ché scoc - ca - te la lu - ce e il

6

6

5

6

6-5

12

dar - do pia - - - - - ce al mi - o cor pia - - - - -

6

b5

b6

b6

b6

6

b6

b

b6

5

4

3

15

D.C. al Fine

- ce al mi - o cor pia - - - - - ce al mi - o cor.

6

6

b6

b6

6

#6

6

5

4

3

#

6

b6

6

#6

6

5

4

3

IL TRIONFO DI CAMILLA

(SILVIO STAMPIGLIA-GIOVANNI BONONCINI)

Partituras de las arias de Turno, personaje interpretado en el estreno de la ópera (27-12-1896) por Domenico Cecchi 'il Cortona'.

Edición práctica de las partituras a partir del siguiente manuscrito:⁶¹

- Giovanni Battista Bononcini: *La Camilla/Del Sig.r Gio: Bononcini*.
Signatura: I-Nc 33.6.13.

Esta edición tiene un carácter práctico, para el estudio de la música. Se ha optado por escribir la voz en clave de sol en vez de clave de do en primera línea, como está en las fuentes examinadas. El bajo continuo se escribe en clave de fa en todo momento. Las ligaduras y las dinámicas se han respetado, cuando aparecen.

Para los textos, se ha seguido (silenciosamente) la lectura del libreto frente a las de las partituras. Además, se han actualizado las grafías según el uso moderno.

⁶¹ Manuscrito digitalizado en internetculturale.it.

Barbara sì t'intendo

Silvio Stampiglia

(Acto I, esc. 5)

Giovanni Bononcini

Risoluto

Voz

Bar - ba - ra sì t'in - ten - do bar - ba - ra sì t'in - ten - do t'in -

B.c.

6

3

Voz

ten - do___ sì cru - del sì sì t'in -

B.c.

5

Voz

ten - do sì sì t'in -

B.c.

7

Voz

ten - do bar - ba - ra sì t'in - ten - do

B.c.

9

Voz

bar - ba - ra sì t'in - ten - do t'in - ten - do___ sì cru - del

B.c.

11

Voz

bar - ba - ra sì t'in - ten - do t'in - ten - do____ sì cr u - del.

B.c.

13

Fine

Voz

Non m'a - mi per a____

B.c.

165

Voz

mar - mi ma sol per in - gan - nar____ mi ma sol per in - gan -

B.c.

6 6

167

Voz

nar - mi per es - ser in - fe - del non m'a - mi per a -

B.c.

169

Voz

mar - mi ma sol per in - gan - nar____

B.c.

232

D.C. al Fine

Voz

____ mi per es - ser____ mi in - fe - del.

B.c.

Mai non si vide ancor

Silvio Stampiglia

(Acto I, esc. 15)

Giovanni Bononcini

5

Voz

B.c.

8

Voz

B.c.

11

Voz

B.c.

15

Voz

B.c.

19

Voz

B.c.

Mai non si vi___de_an - cor più bel - la fe___del - tà mai non si vi___de_an -

cor più bel - la fe___del - tà più bel - la fe___del - tà bel___ - tà___ più fi_____ -

da bel___ - tà___ più fi_____ - da no no no no

bel - tà più___ fi_____ - da mai non__ si vi___de_an - cor più bel - la fe___del - tà

23

Voz

no no no no bel-tà più fi_____ -

B.c.

27

Voz

da no no no no bel-tà più fi_____ - da. Fine

B.c.

32

Voz

E pur i - o sì

B.c.

36

Voz

cie - co che___ se - co_u - sai ri - gor ed' or de' miei dis - prez - zi a - mor mi sgrì -

B.c.

40

Voz

da a - mor a - mor mi sgrì___ - da mi sgrì___ - da ed'

B.c.

43

Voz

or de' miei dis - prez - zi a - mor mi sgrì - da a - mor a -

B.c.

46

Voz

mor mi sgrì_____ - da mi sgrì_____ - da D.C. al Fine

B.c.

Consiglio, ed aita

Silvio Stampiglia

(Acto II, esc. 6)

Giovanni Bononcini

Voz

26

Voz

ri - glio a - i____ - ta con - si - glio man - can____ - do mi va man -

B.c.

31

Voz

can - do mi va man - can - do mi va chi por - ge? Con -

B.c.

36

Voz

si - glio_ed a - i____ - ta chi da? A____ - i____ - ta chi da? Chi

B.c.

41

Voz

por - ge? Con - si glio_ed a - i____ - ta chi

B.c.

44

Voz

da? A____ - i____ - ta chi da?

B.c.

Sen vola il dio d'amore

Silvio Stampiglia

(Acto II, esc. 10)

Giovanni Bononcini

Voz

16 Fine

Voz

ca - ra_o quan-toè va - ga .

B.c.

20

Voz

E poi tut - to stu - po___-re fis - san - do i lu - mi_in

B.c.

23

Voz

quel_ - la sog - giun-ge_o co - me_al - let ta__ o co-me_im-pia - ga o co__ - me al -

B.c.

25

Voz

let - ta o co__ - me im - pia - ga sog - giu - ge_o co - me_al - let - ta__ o co - me_im - pia -

B.c.

28 D.S. al Fine

Voz

ga. Sen vo_____

B.c.

Tiranna gelosia

Silvio Stampiglia

(Acto II, esc. 17)

Giovanni Bononcini

Voz

B.c.

36

Voz

quan - to più ten - ta, of - fen - de - re tan - to più deg - na splen - de - re la

B.c.

40

Voz

fe - de mia ve - drà tan - to più deg - na splen - de - re la

B.c.

44

Voz

fe - de mia ve - drà

B.c.

48

Voz

la fe - de mia ve - drà.

B.c.

53

Voz

B.c.

#4 6
2

61

Voz

Fine

B.c.

67 **Adagio**

Voz 
Ma so - lo mi son d'a - cer - bo duo - lo


B.c. 


69

Voz 
le pe - ne del mio be - ne

B.c. 

71

Voz 
per - che il ti - mor su - per - bo del suo do - lor del suo do - lor sen

B.c. 

73

Voz 
va per - che il ti - mor su per - bo del suo do - lor

B.c. 

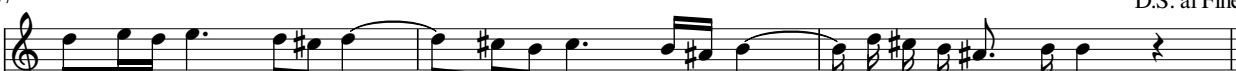
75

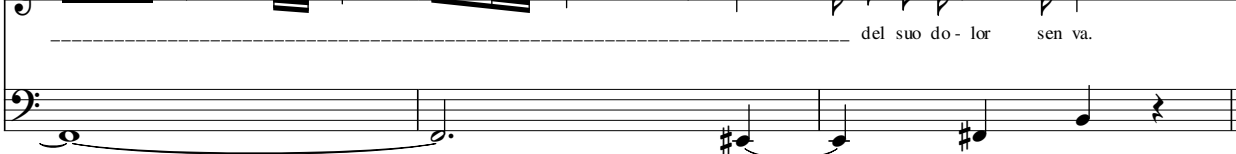
Voz 
sen va del suo do - lor

B.c. 

77

D.S. al Fine

Voz 
del suo do - lor sen va.

B.c. 

Se vedi il mar senz'onde

Silvio Stampiglia

(Acto III, esc. 6)

Giovanni Bononcini

Andante %

Voz

B.c.

5

Voz

B.c.

8

Voz

B.c.

11

Voz

B.c.

Se ve__ di il mar senz' on___ - de e senz'___ a - re - ne il li___ - do di pur ch'io so - no in -

fi - do e che___ son tra - di - tor di pur ch'io so - no in -

fi___ - do se ve - di il mar senz' on___ - de e senz' - a - re - ne il li - do di pur ch'io so - no in -

14

Voz

fi - do e che son tra - di - tor di pur ch'io so - no in - fi - do e che son tra - di -

B.c.

17 Fine

Voz

tor.

B.c.

22

Voz

Se quan - do il sol s'a - scon - de non mi - ri in ciel l'es - tel - le di pur ch'io son ri -

B.c.

25

Voz

bel - le al co - re del mio cor di pur ch'io son ri -

B.c.

27 D.S. al Fine

Voz

bel - le al co - re del mio cor

B.c.

Non disprezzar chi t'ama

Silvio Stampiglia

(Acto III, esc. 11)

Giovanni Bononcini

Voz

B.c.

4

Voz

B.c.

Non dis - prez - zar chi - t'a - ma chi vi - ta sua ti

7

Voz

B.c.

chia - ma per voi pu - pil - le bel - le ah ch'i - o mo - ro

10

Voz

B.c.

Ah! Ah! Ah! Ch'i - o mo -

13 Fine

Voz

ro.

B.c.

17

Voz

Co - stan - te___ sol ben___ mi - o te vo - glioe___, te de___ -

B.c.

20

Voz

si - o so - spi-ro il___ tu - o___ bel_____ se - no_e_i lab - bri_a-do_____ - ro co -

B.c.

23

Voz

stan - te___ sol ben___ mi - o te vo - glioe___, te de___ - si o___ so -

B.c.

25 D.C. al Fine

Voz

spi - ro il___ tu - o___ bel_____ se no_e_i lab - bri_a - do_____ - ro.

B.c.

L'EMIRENO

(FRANCESCO MARIA PAGLIA-ALESSANDRO SCARLATTI)

Partituras de las arias de Almeste, personaje interpretado en el estreno de la ópera (02-02-1897) por Domenico Cecchi 'il Cortona'.

Edición práctica de las partituras a partir de los siguientes manuscritos:⁶²

- Alessandro Scarlatti: *Ariette varie* [*L'Emireno*]. Signatura: I-MC 1-A-11.
- Alessandro Scarlatti: *Emireno*. Signatura: I-Nc 34.6.35.

Esta edición tiene un carácter práctico, para el estudio de la música. Se ha optado por escribir la voz en clave de sol en vez de clave de do en primera línea, como está en las fuentes examinadas. El bajo continuo se escribe en clave de fa en todo momento. Las ligaduras y las dinámicas se han respetado, cuando aparecen.

Para los textos, se ha seguido (silenciosamente) la lectura del libreto frente a las de las partituras. Además, se han actualizado las grafías según el uso moderno.

⁶² Manuscritos digitalizados en internetculturale.it.

Se mi fuggi ad ogni passo

Francesco Maria Paglia

(Acto I, esc. 10)

Alessandro Scarlatti

Se mi fuggi ad ogni passo

Voz

B.c.

Se mi fug - gi se mi

fug - gi ad og - ni pas - so sem-bri un ri - o ed il Tan - ta - lo

ed il Tan - ta - lo son i - o ed il Tan

6 #6 6 # 6

4-3 #

6 4-3 #

7

Voz

B.c.

#

4-3

9

Al Coda

Voz

B.c.

o .

Sem - bri_un sas -

6

4-3

6

11

Voz

B.c.

so

sem - bri_un sas - so ed il

#

6

#

13

Voz

Si - si - fo son i - o son i - o ed il Si

B.c.

4-3 #6

15

Voz

___ si - fo son i - o son i - o

B.c.

6/5 # 4-#3 4-#3

17

D.S. al Coda

Voz

Se mi fug - gi

B.c.

#6 6 #6 #

Mio core, e che ne dici

Francesco Maria Paglia

(Acto I, esc. 12)

Alessandro Scarlatti

Allegro %

Voz

B.c.

Staccato

#6 # 6 #6 6 6

4

Voz

B.c.

Mio co_____ re mio co - re_e che__ ne__

#6

7

Voz

B.c.

di - ci mo - men - to di con - ten - to tu spe - ri sì o no?

6 #6 6

10

Voz

B.c.

mo - men - to di con - ten - to tu spe - ri sì o no? sì o

6

13

Voz

B.c.

no?

Fine

Son

6 #

17
16

Voz

trop - pi son trop - pi i tuoi ne - mi - ci. Re - si - ster non si

B.c.

18

Voz

può re - si - ster non si può. Re - si

B.c.

22
21

Voz

- ster non si

B.c.

#6

24

Voz

può re - si - ster non si può

B.c.

6 6 5
4 3

D.S. al Fine

Avrà più merito

Francesco Maria Paglia

(Acto I, esc. 16)

Alessandro Scarlatti

§

Voz

A - vrà ha - vrà più me - ri - to l'al - ma ch'è sta - bi - le nel suo do -

B.c.

6 5 6 6 ♭ 6

5

Voz

lor a - vrà più me - ri - to l'al - ma ch'è

B.c.

♭ ♭6 6 ♭4 3 ♭ 6 ♭4 3

8

Voz

sta

B.c.

♭ 6 ♭6 6 ♭ 5-♭6 ♭

11

Voz

_____ - bi - le nel suo do - lor l'al _____

B.c.

6 ♭ 6 5 3 ♭6 5 ♭4 5 6 5 6 ♭6

15 Fine

Voz
 ---- - ma ch'è sta - bi - le nel suo do - lor. Se il mio bel-

B.c.
 b6 4 6 6 5 3 b 6 b 4 6 6 5

19

Voz
 l'i - do - lo sprez - za la vit - ti - ma d'un fi - do_a - mor

B.c.
 6 3 6 # 6 # 6 5 4

22

Voz
 sprez - za la vit - ti - ma d'un fi - do_a - mor sprez - za la

B.c.
 4 3 6 6 5 3 6 6 5 6 5 3

26 D.S. al Fine

Voz
 vit - ti - ma d'un fi - do_a - mor. Ha -

B.c.
 6 6 5 6 6 b 4 4 #3

Se disciolto avesse il core

Francesco Maria Paglia

(Acto II, esc. 11)

Alessandro Scarlatti

Andante

Voz

B.c.

Staccato

3

Se di - sciol to_a - ves - se il mio co - re il mio be - ne

5

7

Se di - sciol - to_a - ves - se il mio co - re il mio be - ne

6 b6

6

4-3

4-3

6

6

6

6

9

Voz al - le mie pe

B.c.

11

Voz ne si po - treb - be si po - treb

B.c.

13

Voz - be in - te - ne - rir il mio be - ne al - le mie

B.c.

15

Voz po - ne si pa - treb - be in - te - ne - rir

B.c.

17

Fine

Voz si po - treb - be in - te - ne - rir.

B.c.

20

Voz

Ma__ se in pet - to ha un__ al - tro ar - do - re sven - tu - ra - to quel - l'af -

B.c.

6 #6 # # b6 5 6

23

Voz

fet - to che pre - ten - de di gio - ir ma__ se in

B.c.

b6 5 6 b b 6 5 4 3 b b 6 b6

24

Voz

pet - to ha un__ a l - tro ar - do - re sven - tu - ra - to quel - l'af - fet - to che pre -

B.c.

6 6 6 b b b b6 5 6

27

Voz

ten - de di gio - ir che pre - ten - de di gio - ir

B.c.

b6 5 4 3 5 6 # 6 6 5 4 3 Staccato b

D.S. al Fine


S'io parlo al Dio d'amore


Francesco Maria Paglia

(Acto II, esc. 16)

Alessandro Scarlatti


Tempo giusto


Voz 
S'io par - lo_al di - o d'a - mo-re s'io par - lo_al di - o d'a - mo-re mi re-

B.c. 
6 #


4
Voz 
spon - de mi re - spon - di che no sà se_in quel se - no già mai go - de - rò


B.c. 
6 # 5 6

7
Voz 
già mai go - de - rò

B.c. 
6 6

To Coda

10
Voz 
già mai go - de - rò. S'io par - lo_al - la for - tu - na s'io par - lo_al - la for -

B.c. 
#6 4 # #6 4

13

Voz

tu_____ - na mi re - spon - de mi re - spon - de che non___ sà che___ non___

B.c.

#6 6 #6 5 #6 6 #6 5 #6 6 #6

16

Voz

sà se in quel so - glio già mai re - gne - rò_____

B.c.

#6 6 6 # 6 6

18

Voz

_____ che___ non___ sà se in quel so - glio già mai re - gne - rò

B.c.

6 #6 6 #

D.C. al Coda

20

Voz

_____ già mai go - de - rò.

B.c.


#


Venticelli che volate


Francesco Maria Paglia


(Acto II, esc. 20)


Alessandro Scarlatti

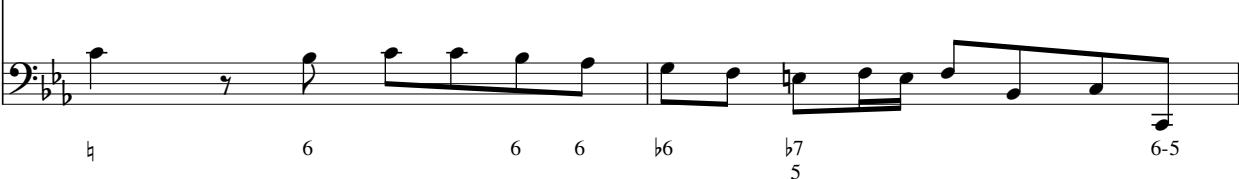
Voz 
 Ven - ti - cel - li ven - ti - cel - li che vo-

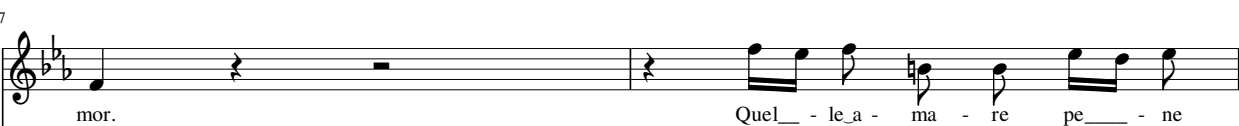
B.c. 
 4 4 6 6

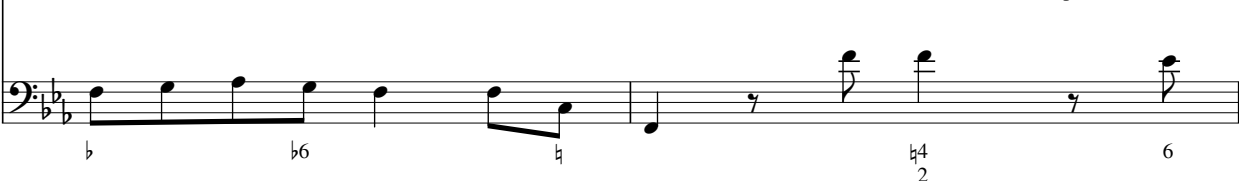
3
 Voz 
 la - te deh por - ta - te al ben ch'a-

B.c. 
 b b6

5
 Voz 
 do - ro quel - le a - ma - re pe - ne ca - re che mi sve - glia l'ar - cie - ro d'a-

B.c. 
 4 6 6 6 b6 b7 6-5

7
 Voz 
 mor. Quel - le a - ma - re pe - ne

B.c. 
 b b6 4 4 6

9

Voz

ca - re pe - ne ca - re che mi sve - glia l'ar - cie - ro d'a - mor

B.c.

$\flat 4$
2

$\flat 7$
5

6-5

\flat

11

p

Voz

quel - le a - ma - re pe - ne ca - re pe - ne ca - re che mi

B.c.

6
4

6

$\flat 4$
2

$\flat 7$
5

13

Voz

sve - glia l'ar - cie - ro d'a - mor che mi sue - glia l'ar - cie - ro d'a - mor.

B.c.

$\flat 7$
5

4-3

15

Fine

Voz

E chi sà? E chi sà che il mio te - so - ro non s'av -

B.c.

\flat

198

Voz

vez - zi_a re - spi - ra - re co_i so - spi - ri___ del mio cor. Chi

B.c.

b b b 6 b b6 5 4 3

2120

Voz

sà? Non s'av - vez - zi_a re - spi - ra - re co_i so -

B.c.

b b b 6 b5 b4 3

22

Voz

spi - ri___ del mio cor. Chi sà? co_i so -

B.c.

6 6 5 4 3 b

25 24

Voz

spi - ri___ del mio cor. Chi sà?

B.c.

6 6 5 4 3 b b b b

D.C. al Fine

Nel ciel di quel sembiante

Francesco Maria Paglia

(Acto III, esc. 5)

Alessandro Scarlatti

Lento ♩

Voz

B.c.

6 # 6 #

5

Voz

Nel ciel_____ nel ciel di quel sem-bian - te

B.c.

#

11

Voz

nel ciel di quel sem-bian - te ri - splen - de un non sò

B.c.

6 # 6

16

Voz

che mag-gior___ del___ la bel - tà un non sò che

B.c.

5- $\flat 6$ 6 6 $\sharp 6$ \sharp 6 $\sharp 6$

21

Voz

un non sò che mag - gior del - la bel - tà

B.c.

6 6 # 6 #6 b6 6 5-b6

26

Voz

B.c.

mag - gior del - la bel - tà

31

Voz

B.c.

ma gior

6 6 $\flat 6$ #

35

Fine

Voz

B.c.

del - la bel - tà. Mi di - ce il cor a-

6 6

41

Voz

B.c.

man - te che sep - pe al fin dov' è d'a - mor la ma - e - stà

6 6 6

476

Voz

B.c.

d'a - mor la ma - e - stà

6 6 # # 6

50

D.S. al Fine

Voz

B.c.

d'a - mor la ma - e - stà.

6 #6 # #

Quando mai

Francesco Maria Paglia

(Acto III, esc. 8)

Alessandro Scarlatti

Voz

Quan - do?

quan - do mai ver_____ rà quel di

B.c.

#6 6 6 # #6 6

6

Voz

ch'a - ve - rai di me pie - tà quan - do ver - rà quan - do ver - rà - quel

B.c.

5-#6

10

Voz

di quel di ch'a - ve - rai ch'a - ve - rai di me pie - tà ch'a - ve - rai ch'a - ve -

B.c.

#

14

Fine

Voz

rai di me pie - tà Quan - do mai di - rai quel sì mia ti - ran - na

B.c.

b6 6 6 6 6 6 6 6

20

Voz

De - i - tà quan - do_ quan - do quan - do_ quel sì mia ti - ran - na_ De - i - tà

B.c.

b6 b6 6 6 6

25

D.C. al Fine

Voz

quan - do_ quan - do quan - do_ quel sì mia ti - ran - na_ De - i - tà

B.c.

6 6

Delizia è la mia pena

Francesco Maria Paglia

(Acto III, esc. 27)

Alessandro Scarlatti

Adagio %

Voz

B.c.

4 5 6 4 6 5 6 4

5

Voz

B.c.

De - li - zia è la mia pe - na de -

6 4 6 7 3

9

Voz

li - zia è la mia pe - na fe - li - ce è la ca - te - na con -

B.c.

6 6 6

13

Voz

ten - ta è la mia fe con - ten - ta con - ten - ta è la mia fe co n - ten - ta con -

B.c.

b5 6 4 b7 6

19

Voz

ten - ta è la mia fe

B.c.

4 2 6-5 4-3

22

Fine

Voz

O dol - ci miei so - spi - ri

B.c.

6

26

Voz

be - a - ti quei mar - ti - ri

B.c.

6 #6 #

29

Voz

sof - fer - ti già per te be - a - ti quei mar - ti - ri

B.c.

5 6 #6 # b6 b6

33

Voz

ri sof - fer - ti già per te be - a - ti

B.c.

6 b6 6 #6 6 b

36

D.S. al Fine

Voz

quei mat - ti - ri sof - fer - ti già per te.

B.c.

b #